المجلس الأعلى للثقافة

تأليف : ألفين كرنان
ترجمة : بدر الدين حب الله الديب



# موت الأدب

المشروع القومي للترجمة

188

المشروع القومى للترجمة

# موت الأدب

تأليف
الڤين كرنان

ترجمة
بدر الديب




٢٠٠٠

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

The
Death of
Literature
ALVIN KERNAN

# المحتويات

صفحة

# مقدمة المترجم

منذ بضعة أعوام أو بالتحديد عام ١٩٩٠ كنت فى لندن أجوب مكتباتها كما هى عادتى وخاصة مكتبة بلاكويل فى أوكسفورد ستريت عندما اصطدمت بعنوان هذا الكتاب : «موت الأدب» الصادر عام ١٩٩٠ والكتب تصل مكتبات لندن مباشرة بعد ظهورها .

ولست أدرى ماذا حدث لى مع هذا الاصطدام، هل صدقت العنوان أم أنكرته أم تساءلت حوله؟ وأظننى فى الأغلب أنه قد احتشدت فى نفسى معا هذه الأفعال الإنكار والتعريف والرفض. ولكنى على أية حال تعلقت بعنوان الكتاب بين مصدق ومكذب، منكر وقابل، ولكن الحياة غريبه عندما تصدمنا بما نتعلق به ونحن على هذه الدرجة من التشكك والتخوف مما تفاجئنا به، أليس كذلك ؟؟

فهل مات الأدب فعلا؟ أم هذه مجرد استعارة وبداية للتفكير والتأمل في الواقع. على هذا النحو، فيما أعتقد قبلت وقمت للكتاب والترجمة. وإذا كنت قد انتهيت من ترجمة الكتاب الآن واستعد لدفعه للمطبعة فإنني ما زلت أشك وأتخوف من تعلقي به وليس من تحمسى له فأنا لم أتحمس ولكنى اندفعت كما يندفع المرء إلى التصادم فى الطريق العام .

ولست أعتقد أننى أستطيع أن ألخص الكتاب للقارئ بأفضل مما لخصه الكاتب فى مقدمة الكتاب وما حاوله فى فصوله المتعاقبة ولست أستطيع بالفعل أن ألخص الكتاب، خاصة بعد أن ترجمته، فكل فصل فيه له قيمة وله تجربة معى ولى به بعض الإعجاب وله منى الكثير من القبول. ولكنى مع ذلك ما زلت أرفض أن أقبل أن «الأدب قد مات».

وأهم ما فى الكتاب فى نظرى ثلاثة أوجه. الأول أن الرجل يحاول أن يكون موضوعيا إلى أقصى حد يصف الأزمة والموقف ولايصدر حكما أخيرا. والوجه الثانى أنه لايتهم أحدا بالقتل للأدب فليس هناك فى نظره جريمة يمكن أن تعلق على عتق أحد سواء كان ذلك المدارس النقدية الحديثة وخاصة البنيوية والتفكيكية أو التغير التكنولوجى الذى صاحب تهافت المطبوع وإفساحه المكون للتكنولوجات الحديثة من كمبيوتر وانترنت وأدوات تسجيل وتصوير. ثم الوجه الثالث لإعجابى للكتاب هو أن الرجل لايمثل وجهة نظر أيديولوجية. فهو ليس ماركسيا جديدا وليس من أتباع فوكو أو الحركة النسائية أو محاولات العالم الثالث الدخول إلى ساحة الأدب العالمى. ولكنه

أساسا يصور الأزمة والموت للأدب على أنه حصيلة ومجموع لمتغيرات اجتماعية قد جعلت ما يسمى أدبا رومانتيكيا أو حديثا أمرا يتعلق بالماضى. فهو إذن يرى أن موت الأدب هو ظاهرة اجتماعية تصاحب كل التغيرات الاجتماعية والسياسية والفكرية الأخرى التى صاحبت الثلاثين عاما الأخيرة من القرن الذى انتهى فجأة وأدخلنا دون أن ندرى تماما فى قرن جديد.

فهل نحن فى قرن جديد فعلا أم أننا سنظل فى هذا القرن نجرر أذيال خيبتنا فى القرن الماضى؟ لقد تغير الشعر وتغيرت الرواية وتغير النقد وأصبحنا نواجه أحكاما نقدية جديدة تبشر بموت المؤلف وتنذر بأن العمل الأدبى هو مجرد نص متعدد المعانى ملتبس الدلالة وأن النقد قد أصبح فى قامة العمل الأدبى نفسه وأن التصديق أو الحق هى مقولات قديمة قد عفا عليها الزمن. فهل هذا كله صحيح؟

يثير الكتاب كل هذه الأسئلة ويراجعها فى سياقات مختلفة تمثل فصوله المتعاقبة. فهو يعرض فشل الخبراء والجامعات فى تعريف الأدب من خلال دراسة تفصيلية لقضية رواية لورانس عن الليدى شاترلى. ويعرض بعد ذلك لتغير أدوار المؤلفين والنقاد والقراء، وهو لايجزم بتحديد تاريخ محدد لهذا التغير ولكنه يتابعه منذ الستينيات وثورة الطلبة وانعكاس ذلك على الجامعات الأمريكية وعلى السوق الأدبى فيها.

وينتقل الكتاب بعد ذلك إلى دراسة أثر التغير الاجتماعى فى وضع الأدب من خلال النظر فى علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية والسياسية للمجتمع مثل القانون. فيعالج مسألة الحقوق الخلقية للفنانين ويقدم تفصيلات هامة عن موقف القانون من هذه الحقوق رغم أن مؤسسة القانون كانت دائما فى مجتمعنا الجديد من أكثر المؤسسات احتفاظا واحتفالا بالأدب الذى يموت. ومتابعة لهذا المعنى والدلالة يدرس الكتاب الموقف الحديث من قضية الانتحال بمعنى نسبة الأعمال لغير أصحابها من حيث علاقة ذلك بحقوق المؤلف وروح المجتمع.

ومتابعة لدراسة وضع الأدب الذى يموت فى المجتمع الحديث يدرس أثر التكنولوجيات الحديثة وإنطواء ثقافة الكتابة وظهور ثقافة التليفزيون، على وضع الأدب.

وفى الفصل السابع من الكتاب يدرس المؤلف قضية فريدة وهي قضية صناعة اللغة والصورة فى المجتمع الحديث منذ صناعة قاموس جونسون الذى يمثل اللغة الانجليزية إلى قاموس اكسفورد التاريخى وقاموس وبستر بطبعته الأخيرة. ولكن المهم فى هذا الفصل هو متابعة السؤال: من يضع اللغة وما هى السلطة التى تضعها ومن

يخترع ويضع الكلمات. وأعتقد أن هذا فصل فريد فى الكتاب له أهمية ودلالة على ما وصلنا إليه وكيف أننا فى «بابل جديدة» وأن هناك مهندسين للغة وللكلمات غير واضعى القواميس. وأن نظريات النقد الحديثة وخاصة التفكيكية قد حققت إنتصارا جديدا على السلطة اللغوية القديمة. وأعتقد أن هذا الفصل من أهم وأخطر فصول الكتاب وأصعبها على التصديق رغم ما يمثله من صدمة للقارئ وكشف عن خضوعه لسلطات فاجرة تصنع اللغة والصورة.

وتنتهى فصول الكتاب إلى فصل فى نظرية المعرفه تحت اسم شجرة المعرفة يتابع فيه المؤلف وضع الأدب فى شجرة المعرفة التى تصنع المكانة والمشروعية لموضوعات الدراسة والعلم ويربط ذلك بوضع الأدب فى الجامعات وفى التعليم وتغير هذا الموضع مما يؤكد أو يحدد معنى موت الأدب.

وينتهى الكتاب بملخص لتلك المرحلة التى بدأت مع نهاية الأدب الرومانتيكى الحديث واستعداد المجتمع والعالم الأدبى لظهور نوع جديد من الأدب لانعرف بالضبط ما هو وما هى قيمه الأساسية. وإذا كان الكتاب يحرص على هذا الحياد فى الحكم عن المستقبل فإنه يظل مصدرا ثريا من الأسئلة والتساؤلات حول مستقبل الأدب فى القرن الجديد وفى العالم الاجتماعى الذى تغيرت وتبدلت كل مؤسساته.

ولا أظن أنى مطالب بأن أجيب على هذه الأسئلة وخاصة حول المستقبل لأن الأدب سيظل على أية حال صناعة اجتماعية يتغير مع المجتمع ومع مؤسساته ويتشكل بهذا التغير. وتظل الحاجة دائما إلى اكتشاف موقع للأدب في الواقع فى مقابل الواقع الطبيعى على أنه ثقافة يصنعها المجتمع ويصنع حولها قيمها ومؤسساتها من تدريس ونقد ونشر.

وكل ما أرجوه أن يكون اصطدامى بالكتاب مفيدا للقارئ العربى ومثيرا لأسئلة موجهة إلى ثقافتنا وحضارتنا الحالية والمتغيرة مع القرن الجديد محيلا القارئ إلى مقدمة الكاتب وفصول كتابه.

وقد يبقى أن أذكر القارئ أن المؤلف هو البروفسور الفين كرنان Alvin Kernan وهو أستاذ للإنسانيات شرفى فى جامعة برنستون. وأنه كتب كتبا أخرى من بينها كتابه «المسرحى كساحر» صوره الشاعر فى المسرح الانجليزى العام، وكتابة «المكتبة المتخيلة» وهو مقال عن الأدب والمجتمع وكتابه «صمويل جونسون وأثر المطبوع» وهو الكتاب الذى نشرنا منه ملحقا فى هذا الكتاب.

ولا أظنني فى حاجة أخيرا إلا أن أشكر المجلس الأعلى للثقافة على تبنيه ترجمة الكتاب وقبوله لنشره وللأمين العام للمجلس على تقبله لمحاولتي فى الترجمة وأن أعتذر للقارئ على ما قد يكون فيها من تسرع أو خطأ. وقد أضفت إلى الكتاب ملحقا نظريا من كتاب آخر لنفس المؤلف عن تصوره للأدب وعن حقوق المجتمع كما أضفت بعض الشروح البسيطة داخل النص نفسه لشخصيات أو معانى نقدية أو أدبية وتاريخية راجيا من القارئ أن يغفر الخطأ والتقصير وعدم الإسهاب فى الشرح والتعليق.

# إهداء الكتاب

إلى أ. بارتلت جياماتي

تمليذ سابق وزميل

وصديق دائم

ومدافع صلب عن الفهم السليم

# ملاحظة تمهيدية

حرصاً على تيسير القراءة فقد استبقينا الإشارة إلى أدوات البحث المستخدمة فى هذه الصفحات فى أقل حد ممكن . فكل الاقتباسات الواردة فى النص قد تم تحديدها بذكر المؤلف أو العنوان داخل النص نفسه ، أما الإحالة الكاملة إلى المصادر فترد تحت اسم المؤلف أو العنوان فى القسم المعنون «الأعمال المذكورة» فى آخر نص الكتاب . وقد أسقطنا ذكر المعلومات البيليوجرافية للأعمال المشهورة مثل كتاب : «جونسون» وكتاب وردزورث «الاستهلال أو المقدمة (Prelude)» .

# مقدمة المؤلف

## موت الأدب

«لو استطاع شاب ناشيء أن يجد مجتمعًا لا يتكلم فيه الناس إلا بما يرونه حقًا فقط ولا يفصحون إلا عما يعرفون فقط وذلك بأول ما يتيسر لهم من كلمات – فإن هذا المجتمع يكون أخيرًا مدرسة للأدب .

وكفى علينا بالطبع أن نواصل عملنا . فالأنبياء غير صالحين : فهم يصطنعون طلبة ومقلدين ويستحدثون صرعات حمقاء فليغفر الله لنا جميعًا ! وإذا ما أتهمت يوم القيامة أنني كنت أدرس الأدب فسأدافع عن نفسي قائلاً إنني لم أومن به أبدًا وأنني أرعى زوجة وأطفالاً . ولست أدرى ماذا سيكون دفاع برادلي العجوز أو ج. مرى وإن كنت متشوقًا لسماع هذا الدفاع .

سير والتر رالي Walter Raleigh

أستاذ الأدب الإنجليزي الأول بجامعة أكسفورد

من خطاب إلى جورج جوردون في ١١ يناير ١٩٢١

لقد مر الأدب خلال العقود الثلاثة الأخيرة تقريبًا خلال فترة من الاضطراب الجذري قلبت المؤسسة وقيمها الأولية رأسًا على عقب ، وقد بدأ الحديث عن موت الأدب في ستينيات القرن (١٩٦٠) وكان ذلك في نوع من المقارنة والمشابهة المقصودة بإعلان نيتشه عن موت الإله . ولما بلغنا عام ١٩٨٢ كان لسلي فيدلر Leslie Fiedler وهو أحد المدافعين عن الأدب الشعبي الجماهيري يطرح علينا أنه غير آسف على أن أدب ثقافة النخبة العليا يغيب – وأنه سعيد بأن يعنون كتابه «ماذا كان الأدب» What was lit- erature .

فإذا نظرنا من داخل الأدب نفسه وجدنا أن القيم الأدبية الرومانتيكية التقليدية مثلها مثل القيم الحديثة فقد انقلبت تمامًا . فالمؤلف الذى كان يقال عنه أن خياله المبدع هو مصدر الأدب قد تم الإعلان عن موته أو أنه أصبح مجرد جامع لمتفرقات مخالفة من اللغة والثقافة ليضعها في كتابات لم تعد تسمى أعمالاً بل مجرد «كولاج» ثقافي

أو مجرد «نصوص» . وهكذا فإن التراث التاريخي العظيم الممتد من هوميروس إلى الوقت الحاضر قد تكسر متحطماً بطرق متعددة . فقد أصبح اعتبار أثر الكتاب السابقين على من جاءوا خلفهم تأثيراً غير صالح أو مفيد بل أصبح يعتبر مصدراً للإحباط والقلق والضعف . وقد تم تحطيل المجموع الأدبي المقنن المعترف به وبدأ هذا المجموع يتفكك ويتحلل على حين تم استبعاد التاريخ الأدبي نفسه على نه مجرد وهم له طابع الزمانية والتغير Diachronic Illusion وحل محله نموذج أو مثال وصفي ينظر فيما هو قائم مع إغفال تام للسوابق التاريخية عليه (Synchronic paradigm) فتلك الأعمال التي كانت تعتبر روائع الأدب من مسرحيات لشكسبير أو روايات لفلوبير قد أصبحت الآن خالية من المعنى أو أنها قد أصبحت ، وهو نفس النتيجة ، مليئة بمعانٍ لا نهاية لها ولا يمكن حصرها ، وأصبح ينظر إلى لغتها على أنها لغة غير محددة بل ومتناقضة ولا أساس لها ، أما تنظيم بنياتها ونحوها ومنطقها وبلاغتها فكلها مجرد حيل وبراعة في الخداع .

وإذا كان لها معنى فإنما هو معنى مؤقت يضيفه عليها القارئ نفسه دون أن يكون هذا المعنى مفترضاً متضمناً في النص نفسه أو أن يكون قد أدخل فيها ليبقى على طول الزمن بصنعة الكاتب وصناعته للكلمات . وبدلاً من أن تعتبر هذه الروائع أقرب إلى أن تكون أساطير شبه مقدسة للتجربة الإنسانية للعالم وللذات وأعلى ما تمتلكه الثقافة ، وتعتبر ممثلة لتقارير كلية عن طبيعة إنسانية جوهرية وغير متغيرة وبدلاً من هذا تزايد النظر إلى الأدب على أنه تسلطي يحطم الحرية الإنسانية وأنه أيديولوجيا اصطنعتها البطريركية الذكورية كأداة للهيمنة على الأنثى وعلى الأجناس الأخرى المستضعفة . أما النقد الذي كان يوماً ما الخادم المتهن للأدب فقد تم إعلان استقلاله وتزايد الإصرار على أنه يعتبر هو أيضاً أدباً . وإذا لم تكن هذه النظرة مقبولة من الجميع فهناك تزايد مستمر لاعتبارها حقائق . وهذه النظرة على اعتبار أنها وقائع وليس على أنها أحكام على ما حدث هو ما نحاول أن نصفه هنا بأكبر قدر ممكن من الحياد .

فإذا نظرنا من خارج الأدب فإننا نجد السياسيين الثوريين الجذريين صغيرهم وكبيرهم من هربرت ماركوز Herbert Marcuse إلى تيري إيجلتون قد هاجموا الأدب على أنه نخبوي وقمعي للحريات ، هذا وقد أصبح التليفزيون وغيره من صور الوسائل الإلكترونية يحل محل الكتاب المطبوع وخاصة في صورته المثالية المتمثلة في الأدب وأصبح يعتبر مصدراً أكثر أسراً ويقينية كمصدر للمعرفة . أما القراءة التي تعتمد

عليها النصوص الأدبية فقد تناقصت حتى بلغنا مرحلة نتحدث فيها بشكل عام عما يسمى «أزمة قراءة Literacy crisis . وقد أصبحت البرامج الموضوعة لتعليم الإنشاء تحل بشكل متزايد محل البرامج الخاصة بتعليم الأدب فى الكليات والجامعات على حين أن أعداد الطلبة المنتسبين والمتخصصين فى الأدب أصبح يتناقص بشكل واضح على مستوى الأمة كلها، كما أن فن الرواية قد تصاعد في تعقيده والتفافه على نفسه وأصبح أكثر غموضاً وسحرية، أما الشعر فقد أصبح أكثر كآبة وغموضاً وانشغالاً بداخل الذات على حين أصبح المسرح أكثر هيسترية وخشونة وجلافة وكل ذلك فى محاولة غير منتجة من هذه الصور الأدبية لتقرير استمرار أهميتها. وما كان يسمى «أدبا جادا» أصبح الآن مجرد أدب موجه إلى شلل وتحب ضيقة. ولا يكاد أن يكون له وجود خارج أقسام الجامعات الأدبية، أما داخل الجامعات فإن النقد الأدبى الذى أصبح بيزنطياً منذ ١٩٦٠ فقد تراكم حجمه حتى أصبح كالجبال ولايكاد يصدق فى تزايد كميته قد تحول معادياً للأدب ليفكك ميادنه الأساسية معلناً أن الأدب هو مقولة توهمية وأن الشاعر قد مات وأن النص الأدبى هو مجرد نص سابح وأن لغته غير محددة وغير قادرة على إعطاء معنى بحيث أصبح التفسير مسألة اختيار شخصى. والعديد من كتابنا مثل نابوكوف Nabokov وميلر Mailer وملامود Malamud وبيلو Bellow، الذين فحصت أوضاعهم فى كتاب سابق بعنوان «المكتبة المتخيلة» The Imaginary Library جميعهم قد عانوا ولم يتخلصوا من أزمة ثقة بالقيم التراثية للأدب وبالإحساس بأهميته الإنسانية .

وقد بلغ تفكك الأدب وتحلله حداً من الفضيحة حتى أنتج مانشتات الجرائد وعناوين أكثر الكتب مبيعاً. وفى عام ١٩٨٨ مثلاً فإن جامعة ستانفورد بلغت أخبارها الصفحة الأولى للجرائد وبرامج الأخبار التليفزيونية بمناظرة نظمتها الجامعة حول السؤال إذا كانت الكتب العظيمة فى برنامجها الإلزامى على الطلبة الذى يتضمن العديد من كتب الأدب يحسن بها أن تسقط منها عدداً من الكلاسيكيات التى كتبها «رجال بيض موتى» لتفسح المكان لإدراج عدد من كتب النساء والسود وكتاب العالم الثالث، فلقد أصبحت الكتب العظيمة التى كونت حتى الآن الأساس للتربية العقلية المتحررة Liberal موضع استنكار واتهام على أنها كتب نخبوية تعبر عن مركزية أوربية وأنها تعد أدوات للإمبريالية، وتحت مثل هذا الضغط فإن أساتذة الجامعة وإدارتها قد وافقوا على أن يستعيضوا عن كتاب مثل هومير وديكنز بكتب بمثل كتاب سيمون دى بوفوار عن الجنس الثانى، وقد قام وليم بنيت William Bennett وهو من المحافظين

وكان وزيراً للتعليم حينذاك بالاشتراك بمناظرة مع رئيس جامعة ستانفورد على التليفزيون الوطنى حول القضية الاجتماعية فى صلب الموضوع: وهى الأهمية النسبية للمجتمع فى عمومه للخصائص العقلية التقليدية المتمثلة فى الأدب الكلاسيكى فى مقابل القيم الاجتماعية للمساواة بين الجنسين وبين الأجناس التى تمثلها الكتابات التى تعد أقل درجة ومكانة .

وكانت هذه المناظرة مجرد جزء من مناظرة ثقافية أوسع حول انهيار التعليم وخاصة هذا النوع من التعليم الأدبى، وترددت هذه المناظرة فى عدد من الكتب التى أثارت الدهشة لأنها أصبحت أكثر الكتب مبيعاً، وكان منها كتاب إيه، دونالد هيرش الأصغر E. Donald Hrisch Jr. الاطلاع والمعرفة الثقافية Cultural literacy وكتاب آلان بلوم انغلاق العقل الأمريكى The Closing of the American Mind ويقول هيرش Hirsch وهو أستاذ للأدب الإنجليزى فى جامعة فرجينيا إن الأمريكيين قد أصبحوا أميين أمية ثقافية نتيجة لعدم قراءتهم أفضل الكتابات وقدم اختباراً حول الأفكار الكبرى لأمثال دارون وفرويد وماركس يمكن أن يجرى بالمنزل لتشخيص درجة خطورة هذا النقص. وقدم لكتابه مجلدا ملحقا به ليوفر بصورة ميسرة وسائل تقويم هذا العيب المشار إليه والواجب اكتشافه والتنبيه إليه كما نتنبه لوجود غاز الرادون السام فى أقبية المنازل السفلية، أما بلومBloom فقد كان أستاذاً لعلم السياسة فى جامعة شيكاغو له اهتمام خاص بالأدب وكان من أتباع ليوشتراوس Leo Strauss يعتنق آراءه حول بعض النصوص الكلاسيكية وخاصة نصوص أفلاطون التى يراها مستودعات مقدسة لمجموعة من الحقائق العليا السرية، وبهذا فهو يثير الاتهام بأن تبنى أساتذة الجامعات للقول بنوع من النسبية اللينة المرنة التى استمدوها من نيتشة وغيره من الفلاسفة الألمان قد أدى بالتعليم إلى أن ينصرف عن النصوص الكلاسيكية وبحثها السقراطى عن الخير والحق، والطالب الحديث الذى أصابته عدوى هذه النسبية قد أصبح يعتقد أن كل القيم هى مجرد آراء وأفكار وأن كل واحدة منها لا تفضل الأخرى وأن كلا منها تساوى الأخرى فى القيمة، وهكذا انصرفوا تماماً كما يرى بلوم عن الكتب العظيمة وعن بحثها عن أفضل السبل للاعتقاد والعمل وأصبحوا يعيشون فى دوار من التسامح أمام كل شىء ودوار من اللامبالاة والجهل .

وحتى لو أخذنا أقوال بنيت وهيرش بما هو أقل من قيمتها الظاهرية فإن انتشار الاهتمام بآرائهما يدل على أن هناك تخوفاً وانشغالاً عاماً بأن ثقافة الكتاب التى يعد الأدب الجانب المركزى فيها هى ثقافة آخذة فى الاختفاء ومعها الكثير من قيم مجتمعنا

المركزية. فلا عجب أن نرى الماركسيين والمدافعين عن حقوق المرأة يتشاجرون معاً ليكون كل منهما أسبق من الآخر لاكتشاف وتحديد الروائح النتنة المنبعثة من جثة الأدب، فهل هى الإيمان السىء أو مركزية الفالوس؟ وهل هى الهيمنة أو إبادة الجنس؟ وبلغ الأمر أن الزعيم الإسلامى لإيران، آية الله خومينى يعلن عقداً بمكافأة عل يحياة مؤلف لرواية اعتبرها مسيئة للإسلام، ومع ذلك وفى خلال شهر وقبل أن تصبح كتابات سلمان رشدى قديمة قام الناشرون الغربيون بعقد سوق عالمى للكتاب فى إيران.

وإذا كان الأدب قد مات فإن النشاط الأدبى قد استمر دون أن يبطل بل وزاد ولم يقل فى حيويته ونشاطه وإن كان أصبح بشكل متزايد محصوراً فى الجامعات والكليات. فالقصص والشعر تكتب وتقرأ أو المسرحيات تمثل وتقدم وتبذل جهودا عنيفة لبلوغ درجة أفضل من الكتابة، فالناشرون يدفعون مبالغ كبيرة مقدماً للروايات والجوائز الأدبية تمنح بعدد أكبر من المرات وبمبالغ أكثر واستمر الأدب يطبع فى تزايد مستمر وبصرف النظر عن قيمته، ونشطت حركة مجدة فى النقد الأدبى والبحث وإن كانت أغلبها داخل الأكاديميات وأنتجت فيضاً من الدراسات حول النظرية الأدبية والنقد التطبيقى، وهناك عديد من المتفائلين الذين يرون فى هذا أن نظاماً أدبياً يقوم حياً مثل العنقاء من رماد الماضى دون أن يكون كما كان «مستودعاً للحق المعروف أو القيم المتلقاة» (فى قول ليفين Levine) ، بل يكون بمثابة «نظرية فى الأدبية والشاعرية تجهد فى أن تعرف شروط المعنى ... وكيف نمضى فى التوصل إلى المعنى فى النصوص، (كما يقول Culler كوللر)» ويرى المدافعون عن هذه الإعادة لتوجيه الأدب أنها خطوة عملاقة للإنسانية، وقد تحدث ليفين Levine وزملاؤه فى مؤتمر عن الإنسانيات مدافعين عن النقد المتقدم قائلين «ومما يدفع للسخرية أن نجد الإنسانيات تتلقى أقسى أنواع النقد فى اللحظة التى كانت فيها دلالتها وقوتها على قدر من القوة لم تبلغه من قبل».

فالذى مضى وزال أو فى سبيله للزوال هو الأدب الرومانتيكى والحديث الذى تمثل فى وردزورث وجوته وفاليرى وجويس والذى ازدهر فى المجتمع الرأسمالى فى عصر ازدهار الطباعة فيما بين القرن الثامن عشر ومنتصف القرن العشرين، وموت هذا الأدب القديم معناه الكبير والذى يشمل التشريع الذى أراده شيللى للعالم دون أن يؤخذ به كما يتضمن خير ما تم التفكير فيه وما تمت كتابته وكان الأفضل الذى لايمر عليه الزمن كما رأى أرنولد، والذى يشمل الآثار الباقية التى لاتتغير للعقل الأوربى والتى يشير إليها إليوت Eliot بداية من الرسوم الحجرية على كهوف لاسكو Lascaux

(بفرنسا) حتى كتاب الجبل السحرى (ألمان) – إن موت هذا الأدب يبدو لأولئك الذين نضجت عقولهم فى النظام القديم للثقافة العليا هو أمر لا تقل دلالته على أن يكون غروب شمس الخيال الإنسانى على أرض يتحقق عليها غروب المدنية الغربية، وقد يكون أفضح ما ظهر دفاعاً عن النظام الأدبى القديم مجموعة من المقالات بعنوان «حجج التأييد والمعارضة Prose and Cons» لواضعها ما ينارد ماك Maynard Mack، وكان أكثر هذه المقالات مرارة فى استنكار الطرق الجديدة مقال فى هذا المجموع بعنوان: «حياة الدراسة والتعلم The Life of Learning» ويقول فيها إننا نضيق لا نوسع آفاقنا، ونحن ننزع ونلقى بمسئولياتنا بدلاً من أن نتحملها وننهض بها، ونحن نتواصل ويقل من نتواصل معهم ليكونوا أقل فأقل لأننا نثرثر غير مفصحين فى رطانة غريبة بدلاً من أن نفصح لنفسر أموراً معقدة فى اللغة الحقيقية للبشر، وإلى أى مدى يمكن لأمة ديموقراطية أن تدعم وتعول أقلية نرجسية مأخوذة متحجرة بالنظر فى صورتها الذاتية» وهناك كثيرون آخرون مثل ماك يتذكرون أنه بالأمس القريب كان ف. ر. ليفز F.R.Leavis مازال يستطيع أن يرفض حجج س.ب سنو C. P. Snow فى كتابه «ثقافتان» The Two Cultures الذى يقول فيها إن الدارسين للإنسانيات قد بلغوا مرحلة الخطر لجهلهم بالعلوم وأن يدفع ليفز هذا الاتهام بملاحظة ملؤها التعالى يقول فيها إن التعليم الإنسانى المعتمد على الأدب هو التعليم الوحيد الجدير بأن يكون، وقبل ذلك بسنوات قليلة كان كل من كلينث بروك و و.ك ويمسات W.K. Wimsat وCleanth Brooks يزعمان السلامة لمواقفهم النقدية وكان التصور الشكلى Formal-ist للأدب هو الحق الموحى به الذى يدعوان له كما أنهم اعتبروا من الابتداع والهرطقة أقوالاً مثل القول «بمغالطة المقصود» Intentional Fallacy كما اعتبروا من باب الهرطقة القول بإعادة الصياغة بألفاظ أخرى Heresy of Paraphrase، ولم يمض وقت طويل على زمان لم يكن مرفوضاً عقيماً فيه ما يقوله نورثورب فراى Northorp Fry فى كتابه الشهير «تشريح النقد» Anatomy of Criticism من أن المجموع الأدبى يمثل نظاماً ممتداً، سريا فى رمزيته ومكوناً للروح الإنسانى ومتحركاً خلال التاريخ فى صورة الأساطير الأدبية الكبرى وأن هذه الأساطير ليست أقل قدراً من الدورات الفعلية للسنة الطبيعية .

وعندما ننظر الآن إلى الخلف فإن المرء لايكاد يصدق أن هذه التطورات كان يمكن، هكذا قريباً من وقتنا، أن تؤخذ مأخذ الجد وهو ما كان حادثاً ولاشك، ولكنها قد تبددت الان، أما أولئك: المندهشون فى كثير من الأحيان فإنهم يجمجمون وأولئك الذين بقوا

أحياء من النظام القديم فإن هذا التغيير يبدو لهم على أنه خيانة أخرى من خيانات الكتبة المثقفين الذين كثيراً ما يتم تعريفهم وتحديدهم بأنهم جماعة من النقاد الثوريين الذين يمارسون داخل الجامعات عادة هذا الأسلوب الذى سماه بول ريكور Paul Ri-coeur صائباً «منهج التفسير التأويلى للارتياب والاشتباه» Hermeneutics of Sus-picion. وقد كانت أكثر الأصوات ارتفاعاً لإعلان موت الأدب فى السنوات الأخيرة هم أصحاب مدارس الظاهراتية والبنيوية والتفكيكية والفرويدوية والماركسية والمشتغلين بالحركات النسوية. فالبنيوية والتفكيكية وهما المدرستان اللتان قادتا حركة نزع الغموض والسرية عن النظرات الأدبية التقليدية مدة من الزمن تمثلان حركة للشعرية المجاهدة التى تهاجم المجتمع البورجوازى عن طريق تشويه وإضعاف مواقفه الأيديولوجية وتعرية كل سلطة بما فى ذلك السلطة الأدبية واتهامها باللاشرعية واستخدام القمع. أما الحركات النسوية فقد راحت تشجب الأدب القديم على أنه أداة للسيطرة الذكورية. أما الماركسيون واتباع فوكو والتأريخيين الجدد فقد عالجوا الأدب على أنه مؤسسة رأسمالية ووسيلة متنكرة لبسط الهيمنة يجب أن تكشف وتعرى على أنها مجرد دعاية للمؤسسة القائمة. وكذلك فإن الفرويديين الجدد يرون الأدب على أنه صورة من صور الكبت للغريزة والدوافع الثورية يجب أن تعالج بالتحليل المتعمق .

وقد كان الاتجاه الغالب عند الأنجلوساكسون أن يحفظوا الأدب والسياسة متباعدين عن بعضهما ما أمكن، غير أن هذه النماذج الجديدة من النقد الجذرى، فإنها قد ربطت نفسها فى النظرية والتطبيق بسياسات اليسار الجديد ونظريته الاجتماعية مقتدية بما حدث فى القارة وخاصة فى باريس وأصبحت نظرتهم إلى الأدب على أنه نقطة ضعف فى المجتمع البورجوازى وموضعاً يمكن منه إصابة وتشويه الأيديولوجية الرأسمالية والعمل على تقدم العالم الثالث وخدمة الأقليات وقضايا الحركة النسوية والدفاع عن التسامح وإباحة الرخص فى الانفتاح والحرية فى جميع المجالات الجنسية والتفسيرية والبيئية .

ولكن المحيط الاجتماعى الذى ازدهرت فيه تلك الحركة من التفسير والتأويل بالارتياب والاشتباه كان أكثر اتساعاً من المجال الضيق للجامعات ومن مؤتمرات المتخصصين والصالونات الأدبية وسياستها التى يتجمع فيها ممثلوا الثقافة الأدبية التحتية، فقد كان أصحاب هذه الحركات كما كان الأدب نفسه مجرد جانب صغير من تغير ثقافى أكثر شمولاً. فلم يتوقف الأمر عند الفنون بل إن كل مؤسساتنا التقليدية مثل العائلة والقانون والدين والدولة قد بدأت جميعها تتفكك بطرق غريبة مدهشة. وقد

تكون العائلة هى أكثر تلك المؤسسات سوءاً وأكثرها تأثراً بمعارك هذا التغير الاجتماعى الشامل: فهناك حبوب منع الحمل، والارتفاع المتصاعد فى معدلات الطلاق، والمعارك حول الرعاية للأطفال، وهناك العديد من العائلات الفقيرة التى ترأسها النساء، وهناك أيضاً المعارك من أجل حق الحياة وحق الاختيار، والعائلات المزدوجة العمل والمهنة وقضايا الوكلاء والأوصياء على إدارة الأموال ثم هناك أيضاً مشاكل حقوق النساء، والزوجات المعرضات للضرب والعائلات التى يقتل أفرادها وكذلك اختفاء القوالب التقليدية للتمايز بين الجنسين وظهور أساليب التلقيح الصناعى والمواقف المتساهلة أمام الجنس ثم ظهور أمراض تناسلية جديدة. وهناك ما هو خير وما هو شر فى هذا الفهرس الطويل «كما أن المقاصد الخاطئة» تقع على رءوس مبدعيها ولكن كل هذه العوامل أحدثت ولاشك توتراً شديداً فى هذه المؤسسة القديمة. غير أن كل هذه الآلام التى تشبه آلام الاحتضار التى تعانيها العائلة النواه التى صاحبت كل التغيرات التى طرأت على المؤسسات الاجتماعية الأخرى تجعل موت الأدب الرومانتيكى مجرد أمر تافه، فعندما نرى أن ما حدث للأدب هو جزء من ثورة اجتماعية قد يطلق عليها مع شىء من عدم الدقة ثورة ما بعد الثورة الصناعية التى استمرت فى تغيير الحياة فى الغرب وإلي درجة أقل فى العالم الثانى والثالث، فإن هذه الثورة تقدم الإطار التاريخى الذى يمكن من خلاله فهم التغير الأدبى ومعياراً يقيس بدقة دورها المثير وإن كان محدوداً فيما جرى للأدب. فالواقع أن موت الأدب فى المنظور الواسع للعالم قد يكون مثيراً يشد الانتباه لأنه أيضاً يمثل على نحو تخطيطى دقيق التغيرات التى تحدث فى مجالات أخرى مثل العائلة وإن كان ذلك على نحو أكثر تعقيداً وأقل بروزاً ووضوحاً. فلننظر مثلاً إلى الانقلاب الكامل الذى حدث فى القيم الأدبية مثلاً: الشعراء عبقريات مبدعة/ أصبحت لقد مات الشاعر/ والقول بأن النصوص الأدبية مشبعة إلى أقصى حد بالمعنى/ تصير: النصوص الأدبية خالية من المعنى. وهكذا فإن هذا الانقلاب الكامل فى القيم يقدم نموذجاً يكاد يكون معملياً لنموذج الثورة في التغيير الذى يطرأ على المؤسسات فى مقابل نموذج التطور حتى يمكن أن يقال إنه يمثل ما يسميه توماس كون Thomas Kuhm تغيراً فى النموذج والمثال (Paradigm Shft).

لقد كان أصحاب الشعر والأدب يفضلون دائماً أن ينظر إليهما فى حدود ميتافيزيقية وليس فى حدود اجتماعية، وقد يكون ذلك محاولة منهم لإخفاء هامشيتهم الاجتماعية المستمرة. فالأدب فى الحقيقة لم يلعب دوراً كبيراً فى ممارسات لعبة السلطة فى مجتمعنا وأغلب الظن أنه لن يلعب مثل هذا الدور فى المستقبل، والواقع أن

النظريات حول الفن والأدب وإن كانت واسعة المدى تظهر وتغيب على النحو الذى تغيب فيه الفلسفات وتظهر فى رواية Candide كانديد، بل إن هذه النظريات حتى وإن كانت اسمياً مادية مثل نظرية تين Taine فى التاريخ الأدبى الفنى تدور على المناخ أو نظريات الماركسيين عن البنى الثقافية الفوقية فإن هذه النظريات تميل عادة إلى تجنب الوعى بالظروف العادية التى تكون الإطار الاجتماعى لها. ومع ذلك فإن تاريخ الأدب كان دائماً وثيق الصلة بكثير من الأوضاع الدنيوية مثل بلاطات الملوك والشخصيات التى ترعى الأدب وتحميه ومثل قوانين حقوق المؤلف وتوفر الفراغ للطبقات الوسطى، والاتجاهات الوطنية، ونظم التعليم الديموقراطية، والمطابع الدوارة بالبخار، والأسواق الحرة ، وآلات اللينوتيب.

ولم يكن مجال القراءة والكتابة فى وقتنا الحديث أقل ارتباطاً بالأوضاع الاجتماعية، وتفكك الأدب الرومانتيكى الحديث في أواخر القرن العشرين كان جزءاً ليس فقط من ثورة ثقافية بل وعلى الخصوص جزءاً من الثورة التكنولوجية التى عملت بسرعة على تحويل ثقافة المطبوع إلى ثقافة إلكترونية، وقد تعرضت فى دراسة سابقة بعنوان «صمويل جونسون وتأثير المطبعة» لتحليل أوضاع أدب الرومانتية القديم والأدب الحديث وكيف كانا أدباً قائماً منذ البداية على مفهوم وتصور الكتاب وكيف جعلا من الطباعة مؤسسة ترفع إلى درجة مثالية إمكانات الطباعة فى خلق مؤلفين وتثبيت نصوص دقيقة وحفظ أدق تفاصيل الأسلوب محفوظة مغلقاً عليها ليتفحصها من يريد في الوقت الذى يريد أن يفرغ فيه لذلك كما تقوم بجمع فهرس لمكتبة خيالية تمثل آداب العالم، لكن الأدب بدأ يفقد سلطانه ومن ثم واقعيته فى نفس الوقت الذى بدأت فيه القدرة علي قراءة الكتاب تقل ومعها القدرة على القراءة والكتابة وبدأت فى نفس الوقت تحل محل الكتاب، الصور البصرية السمعية والأفلام والتليفزيون وشاشة الكمبيوتر لتصبح بدلاً من الكتاب أكثر المصادر فعالية وأفضلها عند الجمهور كمصدر للتسلية والمعرفة، ولكن التليفزيون وقواعد الكمبيوتر والزيروكس Xerox ومعالج الكلمات Word Processor وشرائط التسجيل والفيديو VCR كلها لاتتعايش أو تتكافل مع الأدب وقيمه كما كانت الطباعة تفعل. وهكذا فإن الطرق الجديدة لاكتساب واختزان ونقل المعلومات تشير كلها إلى نهاية عصر لمفهوم الكتابة والقراءة كان متجهاً إلى الكتاب المطبوع وإلى جعل الأدب مؤسسة. وفى كل مرة يظهر فيها الأدب فى واحد من هذه السياقات فإنه يواجه العالم ويستشعر ضغوطه على طرق التفكير والعمل. وهكذا فإن موتا وزوالا ثقافيا يكاد يكون مثل موت الآلهة (الفاجنرى Gotterdammerung) قد

لحق بالأدب القديم فى عالم أصبح التليفزيون يغير كل شىء فيه، سواء كانت السياسة أو الأخبار أو الدين، وتتزايد فيه أعداد المواطنين الذين يجدون صعوبة كبيرة فى قراءة نصوص بسيطة. كما أنه عالم ازدادت فيه صعوبة تعريف الإبداع والانتحال وسيطرة الإعلانات وصناعة الصورة على اللغة واستيلاؤنا عليها، والواقع أن ضغوط هذه الطرق الجديدة فى صناعة الأشياء وفى التفكير فيها قد أصبحت محسوسة فى مواضع مثيرة يتفاعل فيها الأدب والنظرية الشعرية مع مظاهر كثيرة من الحياة اليومية لعالم المجتمع: من قضايا حقوق المؤلف، والرعاية والحماية السياسية للفنون، ومشاكل الكتب المطبوعة على ورق حمضى أصبح يتآكل ويتفكك فى المكتبات، وفى محاولات لأساتذة متميزين وكتاب ومثقفين من أصحاب الدعوات والاتجاهات المختلفة يجتمعون ليحاولوا تعريف الأدب فى ساحات القضاء التى تنظر فى قضايا الإباحية والنشر الجنسى (Pornography)، وفى فصول الدراسة حيث يشاهد الطلبة التليفزيون ثمان ساعات فى اليوم ولم يعد باستطاعتهم القراءة، ثم هناك أيضاً مشاكل اتخاذ القرارات حول من يعرّف الكلمات التى يتم إدراجها فى القواميس، وهيئات التدريس فى الكليات التى تحارب لإنشاء فروع جديدة للدراسة وأقسام فى الكليات، ثم هناك كذلك قوانين الضرائب على سجلات الناشرين وقوائمهم، والاتهامات بالسرقات الأدبية، والمجرمين القتلة من الكتاب الذين يكتبون عن جرائمهم .

وكل هذه المواضع وغيرها حيث لم يعد الأدب القديم موضعاً للقبول والتصديق أو مفيداً تحت الظروف الجديدة فى القرن العشرين هى أساساً الإطار الذى اتخذته للفصول التالية من الكتاب. ففى هذه المواضع سنرى أن الأحداث فى الأدب تأخذ أوضاعاً ومعانى مختلفة على نحوٍ مدهش محير عما كانت عليه هذه الأحداث فى الضوء القديم للمصباح. فلنأخذ مثلاً النقد التفكيكى الذى يظهر بمفرده بشكل غاية فى الوضوح فى المجال الأدبى فإنه يبدو داخل هذه المواضع الجديدة، إما على أنه يمثل بطوله ثورية أو خيانة من جانب المثقفين ، وذلك عندما ننظر إليه فى السياق الاجتماعى للأزمة الأدبية أو من خلال معركة السيطرة على اللغة، وهكذا فإنه فى إطار هذه المواضع يبدو داخل ميلودرامية وأكثر شبهاً بالنقد الذى يمارس وظيفته التقليدية فى المحافظة على ما يمكن المحافظة عليه فى زمن التساؤل الجذرى حول قيم المؤسسات والمعتقدات. كما أن موت الأدب يبدو مثل غسق الآلهة للمحافظين أو كسقوط الباستيل للثقافة العليا بالنسبة للثوريين، ولكن القضية التى أعرضها فى صياغة بسطة هى أننا نشهد تحولات معقدة فى مؤسسة اجتماعية فى زمن من التغير الجذرى سياسياً وتكنولوجياً واجتماعياً.

## الفصل الأول

# الأيديولوجية كنظرة جمالية وسياسات الأدب الرومانتيكى والأدب الحديث

فى عصر النهضة وعصر التنوير كانت بلاطات الملوك والأرستقراطية ترعى الفنون وتحميها وكان الشعر يعرض بطرق تناسب مصالح الطبقات الحاكمة وقيمها، وكان معظم الكتاب رجالاً وكانت تندر بينهم النساء وكانوا أصحاب ذوق رفيع وعلى قدر من الثراء أو كان منهم مثل وليم شكسبير من يتطلع إلى أن يكون من النبلاء الذين يشترون لأنفسهم شعار النبالة Coat of arms متظاهرين بالنبالة وجاهدين بكل الطرق لامتلاك الأملاك.

وكان التاج يتحكم فى كل الكتابات إما مباشرة عن طريق الرقابة أو الرعاية وإما بشكل غير مباشر بفرض نظرية فى الشعر مؤيدة لسياسة البلاط تطورت مع الوقت إلى رسوخ مذهب الكلاسية الجديدة Neoclassicism، وكانت محاكاة القدامى ومراعاة اللياقة والذوق والالتزام بقواعد مثل قاعدة الوحدات (فى المسرح) بهدف السيطرة على الانتشار غير المتسق فى الكتابات المحلية، كل هذا أضفى طابعاً وشكلاً جمالياً لقيم الأرستقراطية الاجتماعية مثل التراتب الطبقى والتحفظ وتقييد الحريات والسلوك المتزمت الذى يتبع قواعد مقننة .

ولكن شعر البلاط قد بدأ يذوى بسرعة خلال القرن الثامن عشر عندما حدثت هذه النقلات التاريخية التى نعبر عنها بالاسم الجمعى العام للثورة الفرنسية ثم الثورة الصناعية التى حولت الممالك الأرستقراطية المطلقة السلطة إلى مجتمعات برلمانية متحررة وحولت الاقتصاد الزراعى إلى اقتصاد رأسمالى، وفى نفس الوقت كان العلم يحل محل الدين كمصدر أول لنظرية المعرفة كما بدا الاتجاه نحو التراث والماضى يلتفت مستديراً إلى المستقبل والتطور، كما أن أوربا الغربية قد تحولت تحولاً كاملاً فى القرون الثلاثة التى أعقبت ظهور المطبعة من الثقافة الشفوية إلى ثقافة المطبوع، وأحدثت المطبعة الميكانيكية الديمقراطية ضغوطاً بدأت تعمل للتأثير على شعر البلاط الذى يدور حول الأرستقراطية وعلى الآداب التى استمرت من أيام دانتى Dante وبترارك Petrarch حتى أيام سويفت وبوب Swift, Pope، وقد خلقت المطبعة سوقاً للكتاب والأفكار وجعلت من الرقابة والرعاية الأرستقراطية أمراً غير اقتصادى ونقلت السلطة الأدبية إلى جمهور متزايد من القراء العارفين بالقراءة والكتابة والذى أسماهم صمويل جونسون «عامة القراء» Common readers كما رعت وعززت نشوء نموذج جديد من الكتاب المحترفين الذى راحوا يتكسبون رزقهم ويكتسبون شهرتهم عن طريق تقديمهم لما يريد السوق شراءه، ويمثل هؤلاء الكتاب المحترفون الجدد فى عصر المطبعة كل منهم بطريقته الخاصة، صمويل جونسون فى إنجلترا وجان جاك روسو Jean

Jacques Rousseau فى فرنسا وجوتهولد ليسنج فى ألمانيا Gothold Lessing كما كان من بين هؤلاء الكتاب لأول مرة عدداً من النساء، وقد يكفى هنا أن نذكر أشهرهن فى إنجلترا: Hester Lynch Piozzi هيستر لينش بيوزى وAnna Letitia Barbauld وأنا لتسيا باربو وحنة مور Hannah More وفرانسز بيرنى Frances Burney وإليزابيث انشبالد Elizabeth Inchbald وماريا أدجورث Maria Edg-worth.

وفى خطاب شهير وجهه جونسون إلى اللورد شستر فيلد Chesterfield كان يقرر أن المؤلف وليس الراعى الأرستقراطى هو الذى يمتلك إنجليزية الملك حتى إن جونسون قد وضع إنجليزية المؤلف فى قاموس يعرف الكلمات حسب استخداماتها لدى أفضل الكتاب - وواضعاً بذلك نهاية عهد الأداب الجميلة المرتبط بالبلاط، وكان ذلك هو بداية ما سيعرف باسم الآداب فى العصر الرومانتى القادم عندما استطاع مؤلفون مثل وردوزورث Wordsworth وكولريدج Coleridge وجوته Goethe ورجال أداب مثل هردر Herder وهازليت وسانت بيف Hazlitt, Saint-Beuve وأرنولد Arnold أن يشقوا طرقات جديدة للتفكير فى الأمور الأدبية .

فالواقع أن المصطلح «أدب» Literature بدأ استخدامه بمعناه الحديث فى نهايات القرن الثامن عشر، فقد بدأ هذا المصطلح ينفض عنه معانيه القديمة مثل «مجموع الكتابات الجادة» أو «أى شىء مكتوب» أو حتى مجرد المقدرة على القراءة» كما بدأ المصطلح يحل محل المصطلحات الأكثر قدماً مثل «الآداب الجميلة» بل والمصطلح الأكثر قدماً وهو مصطلح «الشعر» ليصبح المصطلح الجديد والأعلى وما يعتبر الآن أفضل الكتابات الإبداعية بصرف النظر عن نوعها الأدبى - شعر غنائى أو ملحمى أو درامى - ونثراً كان أم نظماً، ولو أننا راجعنا نص التاريخ الذاتى لحياة الفيلسوف والمؤرخ دافيد هيوم التى طبعت عام ١٧٧٧ بعد عام من وفاته وجدناه يعلن عن أن هدفه «كان أن يعتبر كل موضوع مثيراً للاحتقار إلا إذا كان يؤدى إلى تطوير مواهبى عن الأدب». فهو يستخدم المصطلح هنا بمعناه القديم وإن كان فى تعبيره شىء من الحماس الرومانتى الجديد، أما وردزورث فإننا إذا حكمنا على استخدامه للمصطلح من سياق كلامه فإننا نجده فى المقدمة التى كتبها للطبعة الثانية عام ١٨٠٠ لمجموعته المعنونة Lyrical Balladas (أناشيد غنائية) ونراه يحاول فى هذه المقدمة أن يدلل على أن العلم وليس النثر هو النقيض الحقيقى للشعر ويتحدث عن ثورات «ليست فى الأدب فحسب بل وفى المجتمع أيضاً».

وهذه النقلة من شعر البلاط فى صورته الكلاسيكية الجديدة إلى الأدب الرومانتى كانت مجرد جزء من عملية إعادة ترتيب لمقولات الفن كان يجرى القيام بها فى أواخر القرن الثامن عشر. ففى نفس الوقت الذى كان الشعر يصبح فيه أدباً فقد أصبح أيضاً يعتبر واحداً من «الفنون» وهى مقولة كانت تأخذ مكان تجميعات ثقافية سابقة مثل الفنون والعلوم النظرية Liberal Arts أو المصطلح الأسبق ربات الوحى التسع Nine muses، وقد جمع أخيراً الشعر والموسيقى والتصوير والنحت والرقص مع منتصف السبعينيات (١٧٠٠) تحت مصطلح الفنون الجميلة لتتميز بذلك عن مجرد مهارة أو صنعة الحرفيين وإسقاط كل الوظائف التى تنتمى إلى العمل اليومى مثل توفير معلومات أو القيام بالتعليم والتربية الخلقية ولكى تكون وظيفتهم الأساسية هى تحقيق اللذة من خلال الجمال، ويصف بول أوسكار كريستلر Paul Oscar Kristeller العملية الاجتماعية العامة التى تحولت من خلالها المهن المختلفة لتصبح «فنا» وتحول الشعر خلالها ليصبح أدباً:

«لا شك أن الفنون المختلفة قديمة قدم المدنية الإنسانية ولكن الطريقة التى تعودنا أن نجمعها وأن نجعل لها مكاناً فى نظام حياتنا وثقافتنا هو أمر حديث نسبياً، وليست هذه الحقيقة بالأمر الغريب كما قد يبدو الأمر على السطح، فعلى مسار التاريخ نجد الفنون المختلفة لاتغير فقط من مضمونها وفحواها بل وأسلوبها ولكنها تغير أيضاً علاقتها الواحد منها بالآخر كما تغير مكانها فى النظام العام للثقافة ومثلها فى ذلك مثل الدين والفلسفة أو العلم، فالنظام المألوف الآن الذى يجمع الفنون الجميلة الخمس لم ينشأ فقط إلا فى القرن الثامن عشر ولكنه كان يعكس أيضاً شروطاً وظروفاً ثقافية واجتماعية خاصة بهذا العصر».

فالتطور الحديث للفنون الجميلة الذى يشمل أولاً الشعر ثم الأدب قد ثبت وانتشر بفضل دائرة معارف ديدرو Diderot. أما الأسس الفلسفية والنفسية للفنون فقد قدمها كانت Kant الذى كان كتابه «نقد الحكم» Critique of Judgment الذى اعتبر فيه الجمال مع الحق والخير مقولات أولية من مقولات الفكر الإنسانى فجعل الأدب والفنون الأخرى فى تعبيرها عن الجليل والجميل معادلين فى الأهمية للميتافيزيقا التى تعبر عن الحق والأخلاق التى تعطى الموضوعية للخير .

وعلى الرغم من أن الفن لم يصل أبداً أن يكون ذا أهمية مركزية مثل الدين والعائلة والقانون أو الدولة وهى المؤسسات الأربع التى تكون أعمدة المجتمع، إلا أنه مع

ذلك قد أصبح جانباً هاماً من متاع الثقافة الأوربية الحديثة، وعلى حد تعبير ت.س. إليوت T.S.Eliot الشهير فى مقاله «التراث والموهبة الفردية» Tradition & The Individual Talent فإن «الآثار القائمة» للفن تضع «فيما بينها نظاماً مثالياً أعلى» يجسد فكر وضمير أوربا.

وقد أصبح لهذا «النظام المثالى» موضوعية برزت خلال القرن التاسع عشر فى مجموع مقنن Canon من الكتابات يتألف من جميع الأعمال التى ابتدعها الخيال فى النثر كما فى الشعر وفى كل الأجناس الأدبية سواء الرواية أو الملحمة وظهرت فى أى مكان أو زمان، وهكذا فإنه قد شمل حكايات البلاط الصينى، وكتب الهند الدينية المقدسة، والملاحم البدائية، والترانيم المسيحية، والقصائد الرعوية الغزلية الفارسية، والأغانى الشعبية، وكل صور الشعر الرائق المنظوم للبلاط، وكان من الطبيعى أن تأخذ الأعمال الأوربية الغربية موضوع الصدارة ولكن الأدب من الناحية النظرية على الأقل كان نتاجاً كونياً للخيال الإنسانى، وركب البحاث تاريخاً أدبياً متصلاً بداية من الشعر الشفوى للإغريق وأقاموا للأدب مكاناً محفوظاً فى كل العصور التاريخية الكبرى، مثل التعبير عن الديموقراطية الأثينية وعقلانية التنوير، أو جماليات نهاية القرن، كما أن شخصيات الأدب الكبرى مثل أوديب Oedipus وإينياس Aeneas وفالستاف Falstaff ودون كيشوت Don Quixote وطرطوف Tartuffe وفاوست Faust وبيب Pip وإمابوفارى Emma Bovary وستيفن ديدالس Stephen Dedalus, قد أصبحت جميعها شخصيات لها وجود يجعلها أكثر الناس واقعية، كما أن ما عرف عن حيوات المؤلفين مثل هوراس فى مزرعته فى شمال شرق الإبينين (Sabine) أو بترارك Petrarch وهو يتسلق جبل فنتو Ventoux أو صمويل جونسون يركل الأحجار فى هارويش Harwich أو جين أوستن تكتب فى غرفتها وتزور أقاربها فى الريف أو جويس ونورا Joyce & Nora فى تريستا، فقد أضافت معرفة هذه الحيوات ومتابعتها مزيداً من الجوهرية لحقيقة واقعية الأدب.

ولقد كان الأدب من البداية مؤسسة تتركز حول النص، فروائع الأدب من الإلياذة و«هاملت» و«الحرب والسلام» و«تذكر الأشياء الماضية» كلها نصوص تبرز معانيها من خلال تركيب محكم داخل شكلها الأدبى وتكون هذه المعانى المركز لواقعيتها. وما زال أى حديث عن «الأدب» يعنى الكتب المطبوعة التى تقف صفاً وراء صف بترتيب ببليوجرافى فى مكتبات العالم الكبرى حيث أصبح «الأدب» مقولة مقننة من مقولات المعرفة تصنف الكتب داخلها ويعطى لها وجود مادى فى نظام الفهرسة، فهذا الذى لم

يكن بالنسبة للرومانتيكيين العظام إلا مجرد مفهوم قد ترسخ وتوحد خلال القرنين التاسع عشر والعشرين ليصبح مؤسسة اجتماعية واسعة الأبعاد والثبات، وهذه المجموعات التى جمعتها المكتبات الوطنية الكبرى التى أنشأت خلال القرن التاسع عشر جعلت للأدب موضوعية واضحة كما أن ظهوره المتزايد فى مناهج وبرامج الجامعات أصبح دليلاً على أهميته كحال أو صورة من صور المعرفة. وقد أدت الأبحاث والنشاطات النقدية التى نمت حول تدريس الأدب إلى جعل النسيج الوجودى للأدب أكثر سمكاً بما أضافته إليه من أدب إضافى متوسع من تواريخ للأدب ونظرياته، ومن دراسات حول الشعرية، ومن معاجم مفردات ومنتخبات، ودراسات للنصوص وتواريخ للحياة وببليوجرافيات.

ولما كان ظهور الأدب مصحوباً بثورة عقلية وسياسية واقتصادية حتى يقال عنها «كانت نعمة أن يكون المرء حياً فى هذا الفجر» – فقط ارتبط الأدب منذ البداية بقوى أسقطت ملوكاً واكتسحت الكثير من العوائق أمام الحرية، وقد تكفى قائمة أسماء كتاب مثل شيللى وهينى Heine وهوجو Hugo ولوركا Lorca وبريخت Brecht وسارتر وميلر Mailer للتدليل على أن الأدب لم يتخل تماماً عن حماسه الثورى المبكر حتى وإن كان أفراداً من الكتاب مثل جوته ووردزورث وييتس Yeatsوت.س. إليوت قد تكيفوا واتخذوا حلولاً وسطاً أو ارتدوا إلى الرجعية، ولكن مع بزوغ سمات الدولة البورجوازية وبدء ظهورها من أرضية التنوير والثورة، وعندما جاء بعد عام ١٧٨٩ عام ١٨٣٠ وعام ١٨٤٨ فإن الأدب وباقى الفنون التى كانت لا تزال تربط نفسها بالمثالية الأولى للثورة نجد أنها قد اختارت بشكل متزايد أن ترفض وأن تدخل فى صراع مع عالم المال والمدن والمصانع والآلات، وقد تمثل هذا الرفض بشكل واسع فى فرنسا فى كتابات بلزاك Balzac وفى إنجلترا فى كتابات ديكنز.

وقد ظهر بزوغ هذا الموقف النقدى بشكل مركز فى الوصف الأدبى لأماكن البلدان والمدن البرجوازية، فهناك وصف فلوبير Flaubert لبلدة يونفيل Yonville (شمال شرق فرنسا) على أنها بلدة تحطم الروح ووصف تومبسون Thompson للمدينة ذات الليل المخيف ووصف بليك Blake للندن السوداء الشيطانية، ووصف بلزاك لباريس وديكنز لكوك تاون Coke Town وإليوت للعاصمة الكبيرة الميتة ومتعددة اللغات، وقد نجد في بعض المواضع القليلة مثل شيكاغو كما يصفها دريزر Dreiser أو باريس لوحة الازدحام كازدحام النمل Paris Le Fourmillant Tableau نجد المدينة الحديثة تأسر الكاتب بقوتها وتشع منيرة بالشر قائمة تنهض من دمارها. ولكن الوصف

والنظرة الشائعة المتكررة كانت تمثلها ملاحظات فلوبير المليئة بالازدراء فى خطاب إلى لويز كوليت Louise Colet يرجع إلى عام ١٨٥٢ ويقول فيه: «ماذا تتوقعى من مواطنين مثل مواطنى مانشستر الذين يمضون حياتهم يصنعون المسامير» أو هذا الغضب والثورة الذى نسمعه فى كلمات رسكن Ruskin: «إن الصرخة العالية التى تصدر عن كل مدننا الصناعية أعلى من التيار الهوائى الساخن لصهر المعادن المنبعثة من أفرانها. هى فى الحقيقة صرخة لأننا نصنع كل شىء إلا البشر، فنحن نبيض القطن ونقوى الصلب ونكرر السكر ونشكل الخزف، إما أن ننير أو نقوى وإما أن نصقل ونهذب روحاً واحدة جيدة فهذا مالا يدخل فى تقديرنا للنفع والفائدة».

ونكاد نجد فى «الافتتاحية» التى كتبها وردزورث أو فى العمل المعنون «نمو ذهن وفكر الشاعر» الذى كتب عام ١٧٩٠ وظل الشاعر يعدله ويصححه بشكل مستمر حتى نشره بعد وفاته عام ١٨٥٠ نجد أنه يرسم المسار الذى سيتخذه الأدب فى القرن التاسع عشر، ففى الوقت الذى كان فيه مواطنى أوروبا يتركون الأرض الزراعية ويتجهون إلى المدن ليعملوا فى المصانع ليبنوا ويدفعوا ثمن التقدم، كان الشاعر فى السطور الأولى من الافتتاحية يكرر ما فعله سابقاً من رفض لإمبريالية الثورة الفرنسية وما لحقها من إرهاب ورعب ويتجه مبتعداً عن لندن «تلك الحجر للنمال الفظيع» ويلقى بنفسه عميقاً فى الماضى الزراعى لقرية صغيرة فى بيت منعزل بين بحيرات وجبال وستمور لاند Westmorland وفى وقت كانت العقلانية العلمية هى الطابع السائد للتفكير الرسمى وكانت بذلك ترد الحياة إلى مستوى الحساب والمنطق البارد، اختار الشاعر أن ينظر إلى نفسه على أنه بطل وإلى توجهه الشعرى كموضوع له فرفض تعليمه الرسمى فى كمبريدج وألقى بنفسه متعمقاً لذاته، وهناك حاول أن يستعيد ذكرياته التى استعادها عند رجوعه للطبيعة وأن يستعيد الأحاسيس للطفولة التى أمدته فى أوقات الكتابة وأوضاع رجولته المحدودة بعمله الشهير الذى عرفناه فى ما كتبه عن «إرهاصات الشعور بالخلود». "Intimations of Immortality" فقد وجد أن خياله الفنى يتجدد بأن وجد فى تلك التجارب المختزنة شعوراً بالوجود الأصيل ومعنى عميقاً ودينياً متعمقاً لمعنى الحياة والطبيعة، فالشاعر يكتشف أن العالم خير وأن خيريته وإن كانت متقطعة فإنها تقوم فى الماضى وفى البدائى وفى اللاعقلى، وفى الطبيعة وفى الطفولة، وفى فيضان الفرح الخيالى الذى يجىء فى لحظات الكشف العاطفى الشديد الذى يسميها وردزورث «مواضع الزمن» Spots of Time والتى يسميها جويس Joyce «لحظات الظهور» Epiphanies ، وفى النهاية فإن الشعر يأتى مبرراً لأنه

صوت قوى عليا شديد البأس قد حجبتها الآن المدنية الحديثة إلا أن الشاعر وخياله وقد اختارته قوة خفية للمهمة النبيلة قد جعلته نبيها ورسولها الذى يحمل رسالتها .

وهكذا فقد وضعت «الافتتاحية» البرنامج للرومانتيكية – بتأكيدها على دور الطبيعة والعامل البدائي والوعى العميق واللامعقول والفن – كما أنها وضعت أيضاً بدرجة أقل برنامج الحداثة، وقامت أجيال من المؤلفين يحيون حياتهم كلها وفق الدور الذى خلقه وردزورث سواء فى الحياة أو فى القصيدة منسحبين من المجتمع الصناعى ورافضين لقيمة المادة، وكان منهم من أخذ موقفه مع اليسار مثل بليك وشيللى ومنهم من أخذ موقف اليمين مثل يتس Yeats وباوند Pound ولكنهم كانوا دائماً مثل بطل جويس ستيفان ديدالس Stephen Dedalus قد رفضوا أن ينحنوا خدمة للعائلة البورجوازية أو للدين أو الأمة بل ولا حتى للغة التى كانوا يحسون أنها جميعاً تلقى شباكاً حول أرواحهم: فالفنان الرومانتى – مثل بيرون المنفى أو فلوبير الذى كرس نفسه ليكون بمثابة كاهن أعظم للكلمة، ومثل سترندبرج Strindberg هذا المجنون الكاره للبشر أو مثل أوسكار وايلد الذى راح يسخر من المركيز كوينزبرى Queens-bury خلال قضيته عن اللواط – مثل هذا الفنان كان دائماً الرجل من العالم السفلى والشخص المغترب كما كان دائماً بطلاً لنفسه وموضوعاً لذاته وكان دائماً ينظر بكبرياء وتحد لرجال الأعمال من الطبقة الوسطى الذين يختلف عنهم، وتمثل هذا الموقف عبارات فلوبير وهو ينصح لويز كولت Louise Colet عام ١٨٥٣ ويصف لها كيف عليها أن تعيش إذا أرادت أن تكون فنانة حقاً: «إن الفن مثل الإله اليهودى الذى يحب أن يلغ فى القرابين والأضحيات، فعليك تمزيق نفسك قطعاً وإهانة جسدك والتمرغ فى الرماد وتلطيخ نفسك بالقاذورات والبصاق وانزعى قلبك من مكانه! ولسوف تكونى وحيدة وستدمى قدماك وسيصحبك طوال رحلتك وحجك تقزز جحيمى، وما يفرح الآخرين لن يقدم لك شيئاً من هذا، وما هو بالنسبة لهم مجرد شكة إبر سوف يجرحك جرحاً عميقاً، وسوف تضلين فى العاصفة دون أن يكون هناك إلا نور باهت للجمال يظهر لك على الأفق» .

ولا شك أن هذه المرأة التى أرادت أن تكون سافو Sappho قد استمعت إلى نصائح فلوبير فى كثير من التحفظ ومع ذلك يظل الدور المرسوم سليماً وصحيحاً حتى فى العصر الحديث للفن والأدب منذ الحرب العالمية، ومع أن الكثير من توهجات الرومانتية الأخرى قد تركت مع الحداثة الأدبية إلا أن الفنان مازال يعانى من فراق وتلكؤ ثقافى واضح جعله مشاكس شديد الضراوة مثل همنجواى Hemingway أو

ماللر Mailler أو أبقاه معذباً موجعاً مثل لويل Lowell أو بلاث Plath أو منحرفا فى تحد مثل تنيسى وليامز Tennessee Williams أو أندريه دفوركين Andrea Dworkin، ويكاد هذا الهيكل العظمى الذى رسمه فلوبير للفنان يظل ملحوظاً مرئياً فى وصف وليم . س . بورروز William S. Burroughs وهو ابن لرجل صناعة غنى أخذ على نفسه أن يلعب دور الشاعر الملعون Poete Maudit إلى أقصى حد مستطاع:

«فقد جرح نفسياً فى طفولته باعتداء جنسى لم يستطع أبداً أن يتذكر تفاصيله وأصبح منبوذاً اجتماعياً وسقط فى عالم الرذيلة والإجرام فتناول المخدرات وحاول الشذوذ الجنسى المثلى وراح يشتجر ويوقع السكارى فى قطارات الانفاق فى نيويورك وهرب من البوليس من تكساس إلى مكسيكو سيتى ومن طنجة إلى لندن وباريس، وأخيراً فإن الرعب الذى أصابه من قتل زوجته (وهو يحاول أن يصيب زجاجة من خمر الجن موضوعة فوق رأسها) قد خلصه من توقفه عن الكتابة ، وفى أعماله Junky (بائع المخدرات المتجول) والغذاء العارى Naked Lunch وثلاثيته الآلة الطرية Soft Machine والبطاقة المتفجرة The Ticket Exploded وإكسبريس نوفا Nova Express حطم أسلوب السرد الخطى وراح يجتاب الحدود الأخيرة للموضوعات المحرمة».

ولابد أن هذا الوصف للكاتب بورروز قد كتب بشىء من الافتعال والثرثرة وإن كانت الصفحات الثقافية لصحيفة النيويورك تايمز تعد بمثابة كاملوت Camelot (مكان بلاط قصر الملك أرثر ويستخدم كاستعارة لمكان من السعادة المثلى) لآخر الرومانتيكيين، ومع ذلك فإن كلمات الناقد كرستوفر لهمان هويت Christopher Lehman-Haupt عن أرويل Orwell تبين أنه كان إما متأخراً عن عصره أو متقدماً عنه عندما قال عن عزرا باوند «إن من حق المرء أن يتوقع القدر الطبيعى من اللياقة حتى من شاعر» .

وقد أصبحت العقلانية العلمية الطابع الرسمى للمعرفة فى المجتمع الحديث ولكن الفنان كان دائماً متميزاً بامتلاكه لما هو النقيض المعكوس لهذا الطابع فهو يمتلك ملكة تجعله بحدسه قادراً على أن يصنع الفن والأدب من خياله الخلاق وموهبة نفسية غامضة تعتبر بمثابة طاقة إلهية فى أعماق ذاته الحقيقة تحمل المعنى إلى العالم أو تكسبه معنى، وقد تفاوتت تعريفات الخيال من قول كولريدج «إنه تكرار إلهى فى الذهن المحدود للفعل الخالد للخلق داخل الأنا هو I AM الجزئى المحدود». أو نظرة الرمزيين

أو السورياليين على أنه صانع صور منيرة بضوء خارق للطبيعة، ويعتبره ييتس مصدر رؤى وكتابة آلية، أما عند فرويد فهو اللغة الأولية للاوعى وعمل الحلم وعند يونج Jung رمز اللاوعى الجمعى أو توازن النزعات الغريزية Appetencies عند ريتشاردز Rich-ards وكذلك هو أحوال الحلم أو الرسائل المستمدة من لوحة الاتصالات الروحية Ouija boards أو الرؤى التى تولدها المخدرات التى كانت أحياناً الأفيون والآن هى الـ«إل. إس.دى LSD وقد يصف النقاد المعتدلون هذه الطاقة النفسية التى تولد الأدب والفن أنها مجرد انفعال Emotion أو حساسية ويربطونها بقوى الانسان النهارية ولكن النقاد أصحاب النظرة الجذرية يميزون بين الخيال الأولى والثانوى ويتحدثون عن «قدرة للرؤية والتنبؤ» وعن اللاوعى الأولى Primal Unconscious بل وعن «الذاكرة الجمعية للجنس» Race memory، ولكن أياً كانت التسمية التى تسمى بها تلك القدرة على صناعة الشعر فإن الحركة الرومانتيكية قد جعلت منها دائماً الطاقة الجوهرية لصناعة الأدب الابتداعى والتى تصنع أشياءأحلى وأصدق مما يستطيع الذهن العقلى أن يكتشفه فى معامله وبآلاته الحاسبة والتى ليست أجزاؤها كلها «إلا رمالاً على شاطئ البحر الأحمر حيث تضيئ خيام إسرائيل بضوء باهر».

ووراء كل الصور التى صنعت للفنان الخلاق ذى الخيال سواء فى حياته مثل حياة جميس جويس أو فى كتاباته وفنه مثل ستيفان ديدالوس فإن كتاب القرن التاسع عشر والعشرين قد صنعوا بالتدريج نظرية شعرية مساندة تعرف العمل الفنى بطرق تجعله معارضاً مناقضاً للمادية البرجوازية ولمنتجاتها المصنوعة للاستهلاك، إن الأداة الأساسية والرمز الأول للتصنيع كان دائماً الآلة، والأدب نفسه كان تطوراً ثقافياً للآلة التى هى آلة الطباعة، ولكن الأدب مع ذلك يغفل دائماً أساسه التكنولوجى ويربط بينه دائماً وبين ما هو ضد الميكانيكية ليرتبط بالطبيعة وما هو طبيعى وما هو عضوى وباطنى وتلقائى وسرى غامض وما هو إنسانى عطوف، وقد جعلت الرمزية والاتجاهات الجمالية الأسلوب الأدبى يشع بضوء وهالة من الضياء الأفلاطونى تشجب المنتجات العديمة الأسلوب الخشنة التى يخرجها المجتمع الصناعى وترى أنها منتجات قبيحة وأنها أشياء لاشكل لها من سقط المصانع. فالآلة تنتج دون توقف سيلا لاينتهى من منتجات متشابهة موحدة تنتج بالجملة للبيع فى السوق وهكذا فإن الفن أصبح هو التعبير عن إنتاج العبقرية الخلاقة التى لا يمكن التنبؤ بها بل تظل دائماً مثيرة للدهشة لأنها العمل المفرد للفرد الخلاق، وإذا كان سوق آدم سميث Adam Smith النفعى البراجماتى قد وضع قيمة المنتجات حسب السعر الذى تستطيع أن تحصل عليه وفقاً

لمدى توفرها ولوظيفتها المستخدمة فإن العمل الأدبى يتميز عنها بأنه ليس له منفعة عملية ولذلك فهو «لايقدر بسعر أو ثمن» بل هو بعيد تماماً عن كل اعتبارات السنت والدولار .

«بمرور الوقت وعندما استطاعت تكنولوجيا المجتمع الصناعى أن تنتج وسائلها الفنية الخاصة وفنونها من الفونجراف وشريط التسجيل والتصوير الضوئى والسينما والتليفزيون والفيديو واللوحات ومستنسخات الروائع الفنية والموسيقى الإلكترونية، وكتب الفكاهة المصورة رخيصة الثمن المنتجة إنتاجاً واسعاً أو روايات الكتب المجلدة بجلود ورقية Paper Back بما فى ذلك قصص الغرب الأمريكى وقصص الغرام وكتب الروايات البوليسية التى تحكى عن اكتشاف المجرمين Whodunit، وعندما حقق المجتمع الصناعى كل ذلك كانت الثقافة العليا تقف موقف الرفض من هذا الإنتاج بالجملة وهذا الفن الجماهيرى على أنه إنتاج متدنى القيمة زائف لأنه كان مصنوعاً فى أعداد كثيرة ومن إنتاج الآلة للاستجابة للأذواق الديموقراطية، ولدينا تلك المقالة الشهيرة لوالتر بنجامين Walter Benjamin المعنونة «العمل الفنى فى عصر الاستنساخ الصناعى» لتقدم تعبيراً عن هذا التفكير الذى ساند هذا الرفض المستمر لمنتجات الآلة، وهو يرى أن الآلة التى تنتج الفن الشعبى ويمثل على ذلك بمنتجات المطبعة والكاميرا وشريط التسجيل ويرى أنها كلها تفسد ما تنتجه بإنتاج عدد لا نهائى من النسخ المتطابقة ونسخ متكررة تجرد العمل الفنى من الصورة أو العمل النحتى أو الأداء المسرحى بل وحتى الحكاية الشفوية المعلنة من كل ما لها من هالة مميزة، وهذه الهالة بالمعنى الذى يستخدمه بنجامين هى الطاقة الثقافية الخاصة التى يمتلكها العمل الفنى بفضل تفرده وكونه صادراً عن مصدر مخصص فى الفرد والوضع التاريخى له، ولاشك أن هذه حجة غريبة عندما تصدر من ماركسى، فهو يهاجم بها الفن الشعبى للبروليتاريا الذى يرفه عنها ويسليها حتى وإن كان يستغلها، على حين أنه من ناحية أخرى يعرف الفن العظيم بأنه هذا الذى تحيطه «هالة» مميزة، وهو أمر لا يتوفر إلا للموضوعات فى بلاطات الملوك أو فى صالات عرض النبلاء أو فى مجموعات البلوتوقراطية من الحكام الأثرياء وكلها مجموعات توجد عادة وحيدة ومنعزلة عن بقية العالم، ولكن علينا أن نتذكر أن الماركسية في جوهرها أيديولوجية رومانتيكية وقد ظهرت فى عصر ازدهار الرومانتيكية وأن بنجامين كان دائماً منجذباً لهذا الوجه من أوجه المادية التاريخية .

ومع مرور الوقت أصبح عدد من الفنون الحية التى تصنعها الآلة مقبولاً على أنه

فن حقيقى وذلك مثل الفيلم – من التصوير الفوتوغرافى والسينما – وبعض أنواع الموسيقى الشعبية – وعلى وجه الخصوص الجاز وبعض المسرحيات الموسيقية والأغانى الشعبية بل وبعض موسيقى الروك. ولكن كل هذه الفنون لم تبلغ درجة الفن ليس بحكم مصادرها التكنولوجية أو الاجتماعية – أى ليس من حيث إنها منتج على نطاق واسع وله قيمة مقننة وأنه منتج للمستهلكين – ولكنها أصبحت فناً لأنها اكتست بصفات الخلق الفردى وبالأسلوب الذى يعرف فى الفن العالى. ولكن الفن الرومانتى لم يستطع أن يغفر للمجتمع الصناعى إلى حد الاعتراف بأنه قد استطاع أن يعمل على تقدم الفنون التقليدية أو أن يخلق فنوناً نشطة أخرى خاصة به بل إنه يرى أن المجتمع الصناعى قد أنتج هذه الفنون الشعبية على نمط وصورة الفن العالى مما جعلها موجهة ضد النظام الاجتماعى والتكنولوجيا التى أنتجتها، ولقد أصبح الفيلم الآن أكثر قسوة وخبثاً فى نقده لكل صورة السلطة السياسية والجنسية أو العقلية أكثر مما كان الشعراء الرومانتيكيون كما أن الموسيقى المسجلة إليكترونياً والموسيقى والأغانى المضخمة والموسيقى الروك قد غدت ثورية وتخريبية حتى إن السياسيون يمكن لهم أن يكسبوا أصواتاً وأن يجذبوا إليهم وسائل الاتصال الجماهيرى إذا ما وجهوا جانباً من حملاتهم الانتخابية لمهاجمتها .

وهكذا فإن الأدب بعد أن انصرف عن أن يكون محاكياً أو تعليمياً ليصبح ابتداعاً خيالياً – ومصباحا يضىء ظلمة المجهول أكثر منه مرآة تعكس عالماً معيناً وذلك إذا استخدمنا الصور التى جعلها ماير إبرامز Meyer Abrams صوراً شهيراً (فى كتابه المصباح والمرآة) فإن الأدب أصبح يزعم لنفسه أنه يعبر عن الروح الإنسانية الحقيقية وأنه يتحدث من خلال الخيال عن الجمال واللطف والنور أو عن فن مميز هو فن للفن ذاته .

فالعمل الفنى المكتمل وقد تميز بجماله وشكله وأسلوبه ومهارة صنعه وتركيبه مثل جرة كيتز Keats الإغريقية ، «عروس الهدوء والطمأنينة غير المنتهكة» أو طائر ييتس المصنوع «من الذهب المطروق والمطلى المزخرف بالمينا الذهبية» – مثل هذه الآمال قد ظلت قائمة فى تناقض كامل مع قبح التصنيع وخشونة منتجاته ونفعية قيمة ومادية مواقفه وابتذال حياة محدودة بالعملة النقدية وما يرتبط بها .

وعلم الجمال Aesthetics، وهو مصطلح صيغ خصيصاً ليشمل قيم الفن الرومانتى، قد أكد على إبراز الخواص الشكلية للفن وعلى وجه الخصوص الأسلوب

وهو خاصية تتحقق فى كل وجه من أوجه العمل الفنى من قوالب ونبرات الصوت إلى السياق والصور وأنواع المجاز فى الشخصيات والحبكة، ويتصاعد الأسلوب فى كل هذه العناصر ليصنع كلا كاملا تاماً فيه التوافق وبهاء التألق للعمل الفنى الذى تم اكتماله على حد تعبير جويس فى كتابه «صورة الفنان Portrait of the Artist، كما أن رغبة فلوبير التى عبر عنها فى خطاب شهير من عام ١٨٥٢ أن يتخلص الكاتب من المحاكاة ومن خضوع ومتابعة الكاتب للعالم فإنه يمسك على نحو كامل بجوهرية الأسلوب فى الأدب، فهو يقول «إنه يريد أن يكتب كتاباً عن لا شىء، أى كتاباً لا يعتمد على أى شىء خارجى ولكنه يتماسك بمجرد قوة الأسلوب». والصنعة والأسلوب «كانا كثيراً ما يقومان على القدرة النفسية ويقال عنها إنهما اللغة الطبيعية للخيال الشعرى ولكن مركزيتهما للأدب قد جعل لهما حياة مستقلة، ويقول فاليرى «إن الأسلوب هو أحد الأسماء التى تشير خاصيتها الموسيقية إلى لغة تحمل كلماتها فى صوتها معناها».

وإذا كان العمل الفنى هو الأسلوب فإن حكاياته هى الأساطير، فالأدب لا يستخدم وقائع العلم الرتيبة المجردة من العاطفة ولكنه يستخدم الصور الحديثة من الطقوس والحكايات من مثل تلك التى جمعها سير جيمس فريزر Sir James Fraser فى كتابه الشهير «الغصن الذهبى» Golden Bough وهو كتاب على الرغم من أنه قد كتب ليدلل على انتصار العلم على السحر فإنه قد أصبح بالنسبة لعالم الأدب كنزاً لمجموعة نفيسة من الأساطير وإثبات لمركزية أهميتها فى الحياة الإنسانية، والنظر إلى الأدب على أنه أسطورة وليس مجرد قصة أو حكاية كانت له فوائد جمة، فهو يربط الأدب على نحو آخر بالماضى القديم للجنس البشرى وتلك كانت دائماً رغبة وأمنية قائمة، كما أن هذه النظرة قد حررت الأدب من أن يكون مجرد إعادة نسخ لصور العالم المتدنى للهنا والآن. وفوق ذلك كله فإن هذه النظرة إلى الأدب على أنه أسطورة فى مجتمع يتجنب بإصرار الخرافة واللامعقول فإنها تجعل منها وسيلة منافسة أعلى للمعرفة من العلم، فالأدب عندما لا يكون مجرد حكى لحكايات أو تظاهر وادعاء فإن الأدب كأسطورة يقدم صورة حديثة للأساطير القديمة للنشأة وللمقدس الخارق للطبيعة وكل ما هو محرم أو تابو Taboo وإعادة صياغة للطقوس القديمة حول كبش الفداء Scapegoat وطقوس وشعائر الإدخال إلى المجتمع ومراحل حياة الفرد، مستلهماً ذلك من ذكريات البطل ذى الألف وجه من الرحلة خلال الأرض الموات للملك الصياد Fish-er King.

وليس كل الأدب بالطبع أسطورى بشكل واضح مثل دورات الرؤية عند بليك أو

عمل براوننج Browning: مـجيء شايلد رولاند إلى البرج المظلم Childe Roland to the Dark Tower came أو رواية جـويس: يولسـيس Ulysses أو مـأتم فنجـان Finnegans Wake، ولكن الحديث عن قصص الأدب علي نحو عام وغير دقيق على أنها أساطير قد أعطى الأدب هالة من السرية والغموض وكان تعبيراً عن أنه يعيد قص الحكايات الأولى لما كان دائماً مصدراً للخوف والرغبة فى كل زمان ومكان، كما أن الأدب قد وجد فى ذلك منبعاً لصور خيالية فى تلك الرموز الثقافية المستديمة مثل دائرة الكمال وصليب العذاب وشمس العقل وقمر الخيال والمقابلة بين الفوضى والنظام والحمل والنمر والتى أصبحت جميعها أيقونات أدبية.

وتصوير الأدب لنفسه على أنه أسطورة حتى فى أكثر صورة دنيوية لم يمكنه فحسب من التسرب إلى أسرار الماضى القديم بل منحه قوة معاصرة على أنه يفعل ما كانت الأسطورة تفعله دائماً أى ابتداع حكايات تعطى العالم معنى على نحو إنسانى مرضى، فعندما يوفر الأدب ظهور أبطال جدد مثل المحقق السرى أو الجاسوس أو مثل الكمبيوتر هال Hal الذى له إرادة مستقلة فى الفيلم المعنون عام ألفان وواحد 2001، فإن الأدب فى هذه الأنواع الشعبية يعتبر أيضاً أسطورى من حيث قدرته على تركيز وتفسير شظايا تجارب الحياة المعاصرة وإعطاء هذه التجارب للناس معنى وهدفاً لم يعد العلم أوالديانة العقلانية قادران على أن يقدما لها تفسيرات تقيم الحياة.

فالحدود المفتاحية للأدب هى إذن الخيال والإبداع والأسلوب والأسطورة. ولكن أحد لم يقم بجمع كل هذه المصطلحات فى نظرية أدبية متكاملة تعتبر حجة للأدب وتجمع النقد المتفرق فى الوقت والمكان فى مجموع أدبى كبير، حقاً، لقد كانت هناك محاولات نقدية كبيرة من أنواع مختلفة مثل الدفاع عن الشعر Defence of Poetry لشللى والثقافة الفوضوية لأرنولد Arnold وكذلك نمو الأدب Growth of Literature لشادويكز Chadwics ثم نظرية الأدب لولك وورن Wellek & Warren وكتاب فراى Frye تشريح النقد Anatomy of criticism، ومع هذا فقد ظلت نظرية الأدب سلسلة من المحاولات التى استهدفت التوصل إلى مثل هذه النظرية ولكنها ظلت سلسلة من المقالات والملاحظات دون أن تبلغ حد أن تكون نظرية منهجية متكاملة، وقد كان لذلك نتائج سننظر فيها فى الفصل التالى .

وقد ظل الأدب متفرداً بحكم نفسه مستقلاً عن المجتمع الذى قام ليهاجمه، وتمثلت الميتافيزيقا الأدبية فى حقائق متعالية تنبع تلقائياً من عوالم الجليل والجمال والشكل

صادرة عن الأعماق الداخلية للنفس، ومن الطاقات البدائية الأصلية للكائن القادر على الخيال ولتعاود ظهورها على نحو غامض من الماضى الخفى الغارق فى الزمان، ومع ذلك فإن القيم الأولى للأدب ظلت دائماً صورا منعكسة فى مرآته مضادة للحقائق السائدة فى مجتمع المال والآلات والبرلمانات والمصانع والمدن والمعامل . فعلى الرغم من كل عداوته للبرجوازية والعالم الذى تصنعه فإن الأدب ظل دائماً جزءاً وإن كان جزءاً سلبياً من النظام الاجتماعى الذى يرفضه، فقد كان فى حقيقة الأمر وسواء كان هذا مدحاً أو ذماً هو النظام الأدبى للمجتمع الرأسمالى الحديث للغرب مع إعطائه وظيفة رسمية معترف بها لرعاية الإبداع والخلق وللتعبير عن أعلى طموحات الروح الإنسانى، ولكن لاشك بالطبع أن العالم الحديث لم يعطى للفن وخاصة للأدب مكانا مركزيا فيه أو موضعاً فى المركز من النظام الذى تترتب فيه الأشياء ومع ذلك فقد أعطى العالم الحديث للفنانين المبدعين وأعمالهم مكاناً له على الأقل قدراً من التوقير: كما أن هذا المجتمع قد قبل أن يكون الأدب موضوعاً للتعليم فى نظامه التعليمى وأعطاه واقعاً قانونياً فى المحاكم التى تحميه بقوانين حقوق المؤلف والتى تعفيه من الافتراءات وتشويه السمعة المفروضة على الأنواع الأخرى من الخطاب .

حقاً إن مجتمعات عالم الغرب الحديث كانت من الثراء والثقة بنفسها وكما كانت قادرة على القبول والتسامح مما جعلها ترعى مؤسسات كالآدب الذى كان هدف وجوده أن ينتقد النظام الاجتماعى المقرر وقيمه المركزية، أما فى المجتمعات الأكثر تقليدية فإن كل المؤسسات كانت تقوم بدور إضفاء الشرعية على النظام القائم بل وعلى المجتمع الغربى الحديث نفسه فكانت المؤسسات الأخرى مثل الدين ووسائل الاتصالات والقانون التى كانت إلى حد ما تنقد النظام القائم فإنها كانت تنتهى دائماً بأن تكون مدافعة قوية عن الوضع القائم ولا تكشف عن ضعفها إلا لتحافظ على قوتها، وكانت موضوعات الدراسة الجامعية الأخرى مثل التاريخ والاقتصاد ترى بشكل منتظم أن مصالحها ترتبط ارتباطا وثيقا بمصالح العالم، أما الفنون وخاصة الأدب فقد ظل عند كل فرصة تسنح له يعض اليد التى تطعمه.

ولقد أصر الماركسيون دائماً بنظرتهم إلى البنى الثقافية الفوقية على أنها تتحدد بالبنى التحتية الصناعية والأيديولوجية – أن يقروا رغم كل ما قد يخالف ذلك أنه كان هناك ارتباط وثيق منذ البداية بين الفن الرومانتيكى والدولة الرأسمالية. فيتحدث ماركس وإنجلز فى البيان الشيوعى عن التجميع الفكرى لأدب عالمى فى بدايات القرن التاسع عشر على أنه كان نوعاً من السلب الرأسمالى الذى كان من خصائص

الرأسمالية لموارد الدول غيرالمتقدمة: «فمن الآداب الوطنية والمحلية العديدة كان (يقوم) أدب عالمى». وفى إطار هذه النظرة فإن الأدب الكونى العالمى كان يجمع بنفس الطريقة ولنفس الأسباب التى كانت الإمبريالية تنهب العالم فى مرحلة التراكم الأولية لخلق سوق عالمية تستطيع فيها أن تبيع بضائعها، والنقاد الماركسيون يرون أن الأدب فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين كان يختفى تحت قناع من النقد الظاهرى للمجتمع الرأسمالى على حين كان يقدم دفاعات وتبريرات للإمبريالية والتميز العنصرى وهيمنة الرجال الذكور وغير ذلك من صور الاضطهاد التى يفترض أنها من خصائص الرأسمالية، وهكذا كان ينظر إلى الفن على أنه «تعلق وولع مرضى بالسلع» وإنه بمثابة أفيون المثقفين» أو طريقة غير ضارة لقصد الضغوط المضادة للمجتمع وعناصر الفوضى التى تفسد المجتمعات المركبة أو مجموعات الساخطين الذين قال فرويد إنه لا مهرب من وجودهم فى المدنيات التى تكبت الليبدو كما يفعل المجتمع الرأسمالى .

وليس من الضرورى أن نقبل كامل المعنى الظاهرى للنقد الماركسى لنصادق على صحة الحجة التى يقوم عليها هذا النقد والتى ترى أنه على الرغم من ثورية أساطير الرومانتيكية فإنه كان هناك دائماً ارتباطا وثيقا يعمل بربط الأدب بالمجتمع الذى تولد فيه، فلو إننا نظرنا فى الاتجاه الذى يشير إليه الماركسيون فإننا نستطيع مثلاً أن نرى كيف أن دور الفنان وإن كان إلى حد ما فاسقاً خليعاً فإنه مع ذلك يرفع إلى درجة المثالية قيم الطبقة الوسطى حول الفردية والإبداع، وأن العمل الفنى الكامل الذى يمتلكه إلى الأبد وعلى نحو خاص يكاد يكون مقدساً هو أيضاً رفع إلى درجة مثالية لما نادى به لوك Lock عن حقوق الملكية القائمة على العمل، فالأدب يؤكد على أهمية ما هو جديد وحديث، كما يرى أن الأصالة والتفرد خصائص أساسية أولى للفنان الحقيقى والفن الحقيقى ، وذلك بنفس القدر الذى يسعى به عالم الصناعة إلى التقدم والتغير الدائم بل ويكافئ عليه، فالإبداع والابتكار أمور يحتفى بها احتفاءً كبيراً فى الفنون وفى مجال الأعمال ثم إن الصنعة الماهرة والتراكيب المعقدة، وإن كانت تعنى أشياء مختلفة فى أماكن العمل المختلفة فإنها مع ذلك معانى مألوفة للمهندسين والشعراء على السواء، ولاشك أن الفن والأدب يعطى لهذه القيم دلالة ومعانى متميزة ولكننا لسنا بحاجة إلى كثير من التبصر والفهم لنرى أن الفن والرأسمالية يلتقيان ويقوى كل منهما الآخر فى نظرتهما المشتركة للملكية والعمل والابتداع والفردية والتغير .

ويمكن اعتبار شو Shaw شاعر هذه العلاقة المخفية عادة بين الصناعة الحديثة ولفن، فعلى خلفية من المعتقدات التقليدية عن الفارق المطلق بين الشاعر ورجل الأعمال

فأننا نجد شو يسعد ويسر بأن يكشف فى أعماله عن العلاقة الوثيقة بين الاثنين من خلال التناقض الظاهرى بين الاضطراب والتشوش الذهنى لرجال العمل الدنيوى وبين صفاء ذهن الشاعر ويقدم شخصيات مارش سانك March Sanks فى كانديدا Can- dida أو دوبودات Dubedat فى مشكلة الطبيب Doctor's Dilemma ثم أنه أحياناً يقلب آلية التصوير هذه فيقدم لنا سياسيين لهم قدرات الشعراء مثل قيصر ونابليون أو رجال أعمال يتوفر لديهم الخيال مثل أندرشافت Undershaft الذى يطوق الفنانين والمثقفين ذوى الاتجاهات الأرثوذكسية التقليديين .

وهكذا فإن شو يحاول أن يثبت أن الخيال والتفكير الصافى السليم هى القوى إلى تحرك العالم إلى الأمام وهكذا يظهران فى مسرحه كما يظهران فى العالم لدى أرباب المهن وفي مجال الأعمال ومجال الفنون على السواء، وليس من الغريب إذن أن يعبر ييتس مثل غيره من الرومانتيكيين عن عدم محبته لشو مقارناً إياه بآلة كبيرة للخياطة يبتسم ويبتسم بأسنانه البيضاء الكبيرة وهو يخرج مجموعة من الأفكار المتناقضة الساخرة .

وعلى الرغم من تزايد الوعى بهذه العلاقة فإن الأدب وبقية الفنون قد ظلت بلا كلال ترفض أى تماثل أو تطابق بينها وبين العالم الحديث، فالكلمات المليئة بالعاطفة والانفعال للفنان المصمم وليم موريس تكاد تصف نظرات أساتذة الأدب وكتاب الطليعة فى عام ١٩٩٠ بنفس القدر الذى كانت تصف به الرومانتكيين ذوى العيون البريئة من عصر سابق:

«إذا ما استثنيت رغبتى فى إنتاج أشياء جميلة، فإن الانفعال الرئيسى فى حياتى كان وما زال هو كراهيتى للمدنية الحديثة.. فماذا أقول عن سيطرتها وإهدارها للقوى الميكانيكية، وعن دولتها (الكومنولث) التى هى غاية فى الفقر، وعن ( أعداء ) دولتها (الكومنولث) الذين هم غاية فى الثراء أو عن تنظيمها الضخم - لبؤس الحياة! إنها تختصر الملذات البسيطة التى كان لأى أحد أن يتمتع بها لولا حماقتها فقط؟ إن ابتذالها غير المبصر قد حطم الفن.. فكأن كل صراعات الإنسانية لعصور طويلة لم تنتج إلا هذا الخلط القبيح الدنيء الذى لا هدف له».

ولقد ظل المشتغلون بالأدب فى كل المستويات يعتنقون ويمارسون مثل هذا العداء المرير للخط الأساسى للمجتمع الحديث وكأن نقد النظام الاجتماعى ونقد السياسيين ورجال الأعمال هو الأمر الذى لا يمكن للفن بدونه أن يقوم، ولكن الفشل فى الاعتراف

والتصرف على أساس الوضع الفعلى للفنون فى المجتمع الحديث على الرغم من تزايد وضوح هذاالوضع، قد قضى عليها أن تظل فى موضع للسخرية وعدم الجدوى فى العالم الاجتماعى على الرغم من أن هذا العالم هوالعالم الوحيد الذى يمكن لها فيها أن توجد والذى توجد فيه بالفعل، كما أن هذا الفشل أيضاً قد أسلم الفنون أى الأيديولوجية الرومانتيكية - بما تعنيه من اهتمام وإبراز للخيال المبدع للفنان، والقول بتفرد وكمال العمل الفنى وسحر الأسلوب وسر الأسطورة - وكلها معانى ومواقف قد نمت فى معارضة مباشرة للمجتمع الرأسمالى .

ولكن كما أن المجتمع نفسه قد تغير وأصبح شيئاً آخر غير تلك المدينة التى وصفها ديكنز - مدينة كوكتاون Ckoketown بمصانعها السوداء الشيطانية - فإن الأيديولوجية الرومانتيكية هى أيضاً قد تزايد افتقادها لمصداقيتها قرب نهاية القرن العشرين .

ولكن ما زال هناك بالطبع من يعتقدون فيها وهم كثرة، وخاصة فى مجال الفنون «الجميلة» الذين ما زالوا حرفياً ينظرون للفنانين على أنهم أفراداً مميزين وينظرون للفن على أنه شىء مقدس، بل إن القانون، كما سنرى قد انشغل انشغالاً بارزاً بمحاولة المواءمة بين الجماليات الرومانتيكية المتطرفة وبين مظاهر النهم والطمع الحديث والاتجاه إلى عبادة الشخصية، ولكن على نحو عام فإن التغيير فى السياقات الاجتماعية والتكنولوجية الذى سننظر فيه بعد قليل، قد جعل هذه الأفكار الرومانتيكية تفقد سريان مفعولها وقدرتها على الإقناع، ففى داخل العالم الأدبى نفسه قد تم إسقاطها تماماً على يد جيل من النقاد التفكيكيين أما فى خارج هذا العالم سواء للأدب أو الفنون فقد أصبحت هذه النظريات فكاهة شائعة عامة، وقد اتضحت نكهة وطعم هذا الموقف ثقافياً وتمثلت عدم أهمية هذه النظريات فى إعادة حديثة لمهزلة فنية قديمة استفزت غضب الجمهور والقضاة الذين وقفوا ضدها.

وقد حدث هذا عام ١٩٨٩ وكان كل من شارك فى هذه المهزلة يعرف دوره معرفة تامة. ففى شيكاغو نظمت صالة للعرض الفنى معرضاً على نحو يتطلب من الداخلين إليه أن يطأوا بأقدامهم العلم الأمريكى، وفى واشنطن نظم عرض للصور الفوتوغرافية للمصور روبرت مابلثورب Robert Mapplethorpe هى مجموعة من الصور لمناظر سادية ومازوكية وكان من ضمنها صورة لرجل أسود يبول فى فم رجل أبيض وصوراً لرجال مكبلين بأدوات وحيل مختلفة بارعة الصنع من السلاسل والبكر والجلد، وكما

تمت الإشارة حينذاك فإن جميع الجرائد والمجلات وبرامج التليفزيون لم تستطع بل ولم تحاول أن تنشر أو تذيع صور مابلثورب الحقيقية، وقد كان عرض مابلثورب قد جمع بالإستعانة بأموال من الحكومة الاتحادية وقد قام بالتجميع لهذه الصور معهد الفن الحديث فى جامعة بنسلفانيا، وحدث كذلك فى نورث كارلونيا أن قام واحد من الطليعة الفنية عنده قدر كبير من اليأس والتهور وهو اندرزسرانو Andres Serrano وكان مدعوماً من مركز الجنوب الشرقى للفن الحديث -South eastern Center for Con temporay Art فى ونستون سالم بمنحة من أموال الدعم الوطنى، وقام هذا الفنان بعرض صورة لمسيح على الصليب غارقا فى بوله، وكان ذلك صيفا حارا وفيضا من البول والكثير من التظاهر بالمواقف القديمة الرومانتيكية المصحوبة بميل حديث للظهور فى وسائل الإعلام Media Exposure!

وأمام هذا كله فإن السياسيين والفنانين قد عرف كل منهم دوره، وكانت المحكمة العليا قد أصدرت حكماً أخيراً بأن التعديل الأول للدستور يضمن الحق فى حرق العلم أو بالتالى تلويثه بأى طريقة يراها الفنان مثيرة جذابة وضرورية لحرية التعبير، أما رئيس الجمهورية فقد اقترح تعديلاً على الدستور يحرم أى معالجة لاتوقر العلم، ولكن الكونجرس اكتفى بأن يصدر قانوناً يمنع إساءة الاستخدام للعلم وقام طالبان من جامعة برنستون بتحدى هذا التشريع مباشرة بحرق العلم فى فناء كانون جرين (حديقة المدفع) بالجامعة ليثبتوا أنهم لن يتحملوا أى تضييق على الحرية الفردية، وخرجت من الكونجرس أصوات مدوية تهدد أنه سيقطع كل تمويل للفنون لأن المال العام قد استخدم فى رعاية أعمال فنية مزعومة قد أثارت مشاعر دافعى الضرائب وخرجت على حدود اللياقة العامة، فقام السناتور الفونسو داماتو -Alfonso D' Ama to وهو جمهورى من نيويورك بتمزين كتالوج مطبوع فيه لوحة سرانو Serrana التى تمثل المسيح المصلوب الغارق فى البول وألقاه على أرض مجلس الشيوخ وراح يدوس عليه بقدميه، أما جس هلمز Jesse Helms وهو شيخ جمهورى من نورث كاروليا فقد قدم تعديلاً على قانون المنح الاتحادية National Endowmentbill وعلى تمويله (انظر جريدة نيويورك تايمز ٢٧ يوليو ١٩٨٩) يطالب فيه بمنع استخدام الأموال الاتحادية «لتشجيع ونشر وإنتاج مواد إباحية أو غير محتشمة بما فى ذلك، ودون قصرها على هذا، وصف مناظر سادية مازوكية أوالعشق المثلى أو استغلال للأطفال أو لأفراد يقومون بأعمال جنسية، وكذلك المواد التى تستهين بمواد أو معتقدات أتباع ديانة معينة أوغير المتدينين» Nonrelgion، وكانت هذه الإشارة إلى غير المتدينين مراعاة خاصة

من مـجلس الشـيـوخ أعطت التـشـريع لغـة المجلس، ومع ذلك وعلى الرغم من أن لغـة التشـريع كانت مضـحكة فإن النتيجة كانت خفضاً فى الاعتمادات وحرمـاناً من الأموال الاتحادية للهيئات التى رعت معرض مابلثورب، وأعمال سيرانو لمدة خمسة أعوام.

ثم جاء بعد ذلك دورالخبراء، وكان موقفهم العام هو الموقف المعتاد والمنتظر الذى يعلن أن ليس للحكومة الحق فى فرض رقابة على الفن أو محـاولة تعريف موضوعه، وقد علق بلباقة حول هذا الموضوع أحد مديرى المتاحف قائلاً: «إن الفن يعالج عادة المواقف المتطرفـة فى الأوضـاع الإنسـانية وليس من المتـوقع عندمـا يفعل الفن ذلك أن يسـر كل الناس أو يسـعدهـم»، أمـا روبرت بروستين Robert Brustein وهو ممثل ومخرج لأكثر من عرض ناجح صدم الجماهير فى مسارح ييل وهارفارد فإنه هاجم الحكومة لأنها لم تقدم مـالاً كافياً للفنون وكأنما المال الأكثر كان سيمنع أو على الأقل سيجعل السـخرية والاستهزاء بالقوانين أكثر قبولاً، ثم استمر فى القول متشكياً من أن «المعونة الاتحادية للفنون فى بلدنا تبلغ فقط ما نسبته ٥٪ من مجموع الميزانية المقررة للمؤسسات الفنية ، وذلك بالمقارنة بنسبة ٦٠٪ إلى ١٠٠٪ لدى الدول الأكثر تمدناً»، وكانت ألمانيا الغربية هى المعنية بهذه الدول الأكثر تمدناً كما كان شـأنها عادة فقد «كانت تعطى ما يعادل ٦ بليون دولار للمسرح وحده» ، ويختتم برستين حديثه بالتحذير القديم المألوف «من فرض قيود خلقية على النشاط الجمـالى». ومذكراً السياسيين «أن الأجيال القادمة ستحكم على الفن بكيفيته وليس بمضمونه الأخلاقى». أمـا الاقتراح بخفض الاعتمادات لتمويل الفنون فقد أثار مزيداً من صرخات الغضب والألم: «هذا تدخل من الحكومة الاتحادية فى حرية الفنون»، وإن «كل مؤسسة ثقافية فى البلاد يجب أن تصيبها القشعريرة من هذا الإجراء» وفـى قول آخر : «إننا نعاقب لأننا قمنا بالضبط بما علينا أن نقوم به، أى تحدى الجمـهور وتحريكه ليرى ويفكر ويناقش موضوعات الخلاف الحرجة فى ثقافتنا ومجتمعنا»، وخلاصة القول إن كل من له علاقة بالفنون قد عبر عن غضبه واستيائه من هذا التدخل فيما اعتبروه حق الفن فى تعريف موضوعاته الخاصة، وقام متحف Cor-coran كوركوران بالإعتذار إلى أمناء المتحف القيمين عليه وللفنانين الأمريكيين لجرأته على إلغاء عرض صور مـابلثورب على أسـاس أنهـا قـد تجـرح الذوق العـام وتعـرض التـمـويل الاتحـادى للمـتـحف للخطر، ولكن هذا كله كـان دون جـدوى رغم أن مـجلس الإدارة قـد وجـه إلى مـدير المتـحف ضـغطا ولومـا شـديداً رغـم الاعـتـذارات المهينة من جانبه، وصرح العديد من الفنانين بأنهم لن يعرضوا فى متحف كوركوران المستقبل، وبعد ذلك بقليل وعندما أصبح التعديل الذى اقترحه هيلم Helm تشريعاً فإن المؤسسة

الفنية فى نيويورك كادت أن تقطع رقبة مدير المنح الاتحادية للفنون، حتى إن ليوناردو برنستين Leonardo Bernstein قد رفض أن يقبل منحه جائزة من رئيس الجمهورية عندما ألغى منحة من عشرة آلاف دولار كانت ستمنح لمعرض المصابين بمرض الإيدز لأنهم انتقدوا السناتور هلم Helm وغيره من السياسيين فى كتالوج المعرض، وهكذا ارتفعت حرارة الغضب حتى أن المدير اضطر أن يخضع ويستسلم وأخيرا قبل، إنقاذاً لماء الوجه، أن يعيد المنحة إلى المعرض ولكن ليس الكتالوج الذى أحتوى على النقد المسىء .

ولكن ليس فى كل هذا شىء من الحياة العقلية الفكرية الصحيحة، هو مجرد إفصاح عن مواقف فنية رومانتيكية تقليدية لصالح السياسيين والمكانة والمال والسلطة الاجتماعية التى لم تعد متمشية مع الوقائع والحقائق التى أصبحت معروفة ومفهومة، مثل أن الفن ليس إلا ما يقول المجتمع الذى يتبناه، أنه كذلك، وعلى الرغم من كل هذا الغضب والثورة التى جندها عالم الفن دفاعاً عن حقه فى أن يعرف الفن وأن يدعى لنفسه الشهرة والمكانة المصاحبة لذلك، على الرغم من هذا فإن قضية مابلثورب – لم ليست إلا دليلاً جديداً على أن الفنون هى مجال اليسار المجنون وليس لها تأثير حقيقى على أمور الدنيا الجدية، كما أنه دليل على أولئك الذين يفكرون فى هذه الأمور إنما يعيدون تكرار حتى الإملال آراءا تقليدية مألوفة ترى أن الفن موضوع جزئى وخاص هدفه الأساسى ضرب مكانة البورجوازية وأنه مع ذلك من الأهمية بحيث يجب أن يرعاه المجتمع الذى يسخر هذا الفن منه، وأخيراً يحسن القول أن كل هذه المواقف رغم كل القوة التى تم بها الإفصاح عنها فى الحقيقة مواقف أكثر ملاءمة لزمان آخر ولمكان آخر غير أمريكا فى نهاية القرن العشرين، وإذا كان للأدب وللفنون الأخرى أن تلعب دوراً أكثر دلالة ومعنى فى السنين القادمة فإن علاقتها بالوضع الاجتماعى القائم يجب أن يتم إعادة النظر فيها نظرة شاملة وأن يتم التوصل إلى تعريف لهذه العلاقة، فالفن، فى آخر الأمر، ليس موضوعاً محدداً مثل الرفش والجاروف وليس واقعاً خارجياً مثل الجبال ولكنه ما يقول مجتمع ما فى زمن معين أنه فن .

فهو قد يكون فكاهة رديئة كما كان فيما حدث مع مابلثورب وسرانو – وهلم، حيث كان تصور الفن خارجاً تماماً بالنسبة لمجتمع الوقت الحاضر، أو قد يكون مفهوماً وتصوراً ونشاطاً يخدم الاحتياجات الإنسانية ويستدعى احترام المجتمع الذى لابد أن يوجد فيه .

# الفصل الثانى

# الليدى شاترلى
# و«مجرد ثرثرة حول شللى»
# ومطالبة الجامعة بتعريف الفن

إذا كان الأدب فى وقت سابق قد وجد أساساً فى البلاطات الملكية وما يتفرع عنها أو فى الكنيسة والبيوتات الكبيرة ثم أصبح بعد ذلك موجوداً فى حوانيت بائعى الكتب وفى بيوت الطبقة الوسطى من القراء المتعلمين، فإن إقامة الأدب قد أصبحت الآن فى الأغلب داخل الإطار الأكاديمى فى الجامعات وأقسام الأدب فيها، وحقاً إنه مازال هناك عالم الكتابة والنشر خارج الوسط الأكاديمى وأن هذا العالم يترفع وينظر بشئ من الاحتقار للأساتذة مثل ما يفعل كاتب مثل جورفيدال Gore Vidal ومع ذلك فإن الأدب بشكل عام قد أصبح الآن بالكامل مؤسسة داخل الجامعة .

والأدب القديم، ونعنى هنا كل ما كتب منذ جيلين أو أكثر، يتم الحديث عنه وقراءته فى فصول الدراسة الجامعية ومكتباتها، ولا يتضمن ذلك فقط الأعمال القديمة لتشوسر Chaucer وشكسبير وملتون التى مازال يحتفظ بها بالتدريس وبإعادة طبعها نتيجة لطلب الفصول الدراسية لنصوصها ، ولكن أدب الوقت الحاضر قد أصبح هو الآخر على نحو متزايد داخل جدران الجامعات أيضاً، فالكتابة الإبداعية قد أصبحت موضوعا رئيسياً من موضوعات التدريس والتعليم والشعراء والروائيون أصبح الكثير منهم أعضاء مقيمين فى الجامعات كما أن المطابع الجامعية قد أصبحت الناشرين للشعر وفن الرواية كما أنها أصبحت الناشر الوحيد تقريباً لتاريخ الأدب والنقد وتكاد الجامعات تنفرد الآن تماماً بأنها المكان الذى تدور فيه النقاشات حول المسائل النظرية للأدب، كما أنه فى الجامعات أيضاً يعاد تحقيق ونشر النصوص، تكتب تواريخ الحياة للمؤلفين القدامى ويتم تجميع معاجم المفردات ويتم إنشاء التواريخ الأدبية وعددا كبيراً آخر من النشاطات العملية التى تساعد على جعل مؤسسة الأدب ذات واقعية ودلالة للعالم الحديث .

حقا لابد من القول إن هناك استثناءات قليلة لكل هذه الأحكام - فتواريخ الحياة لعدد من الكتاب المحدثين المثيرين أمثال ستراشى Strachay أو باوند Pound مازالت تباع جيداً فتتم كتابتها من كتاب مستقلين ويتم نشرها لدى الناشرين التجاريين ولكن الأدب على خلاف موضوعات أكاديمية أخرى مثل الاقتصاد أو علوم الحياة فإن اعتماده على إطار غير الإطار الجامعى مازال ضيقاً محدوداً، كما أن الأدب أصبح ذا أهمية ضئيلة حيث لا يقرأ أحد خارج الجامعة فى الرواية أو شعر زماننا الحديث بل ولم يعد يؤمن غير القليلون أن لهما تأثير أو فاعلية على أمور العالم الجدية، ولكن فى العالم الثالث فقط بما فى ذلك أمريكا اللاتينية وإفريقيا وآسيا نجد أن للرواية والشعر تأثيراً ومكانة أشبه بما كان لهما فى الغرب منذ جيلين أو ثلاثة أجيال سابقة، وقد يمكن

قياس مقدار تخلف العالم الثالث ثقافياً بأن تشير إلى أن آية الله الخميني الغاضب قد رأى أن الرواية قد تشكل خرقا جديا للمقدسات ضد الإسلام ويرى أن عليه أن يأمر اتباع الرسول أن يقتلوا كاتباً كافراً مثل سلمان رشدي Salman Rushdie.

ونظراً لتركز النشاط الأدبي الحديث في أقسام الأدب فإن استمرار وسلامة هذا النشاط داخل الإطار الجامعي قد أصبح من الأمور ذات الأهمية الكبيرة للأدب، ويميل رجال الأدب إلى الاعتقاد، رغم البيانات المضادة، أن للأدب أهمية جوهرية بالنسبة للمجتمع ويعتبرون أن وجوده في البرنامج الجامعي للدراسة هو أمر يجب أن يكون مفترضاً ، ومع ذلك فلو نظرنا في تاريخ تعليم الأدب، وهذا الكتاب جزء من هذا التاريخ، فإننا نجد أنه لم يتطور إلا في السنوات الأخيرة وسيدهش الكثيرون عندما يعلمون أن دراسة الأدب بالمعنى الحديث للآداب الوطنية مثل الفرنسية والإنجليزية وليس دراسة البلاغة الإغريقية أو الكلاسيكيات اللاتينية، لم تظهر كموضوع مقنن في برامج الجامعات الدراسية إلا منذ حوالي مائة عام فقط، حقاً إن شارل بيرو Charles Perraut قد اقترح في وقت مبكر حوالي عام ١٦٦٠ إنشاء أكاديمية للفنون الجميلة فيها قسم يغطي النحو والبلاغة والشعر أما الأدب الإنجليزي فلم يظهر إلا بشكل متقطع ومتفرق في العالم الأكاديمي حتى بدايات القرن التاسع عشر .

وقد ظهر تدريس الأدب الإنجليزي أولاً في مؤسسات الهوامش التعليمية مثل الأكاديميات ذات المواقف المعارضة ومعاهد تعليم النساء خارج الجامعات وفي الجامعات الاسكتلندية ومعاهد الحرف الميكانيكية Mechanics Institutes ثم في الجامعات الاسكتلندية وأخيراً في جامعات الطوب الأحمر (الفقيرة)، وكان أوائل الأساتذة لما هو أقرب ما يكون للأدب الحديث كانوا مجموعة من الأكاديميين من القرن الثامن عشر مثل آدم سميث Adam Smith لمدة محدودة ثم هيو بلير Hugh Blair الذي احتل مكانة الشرف كأول أستاذ للاداب الإنجليزية وكان أستاذا للبلاغة والفنون الجميلة بأدنبرة عام ١٧٦٢، وكانت جامعة لندن برسالتها النفعية مركزاً منذ نشأتها عام ١٨٢٠ لدراسة تاريخ وأدب اللغة الوطنية كما أن الأدب وجامعات الطوب الأحمر والأبيض في أماكن أخرى Red & White Bricks قد احتضنت الآداب الوطنية التي أصبحت بمثابة «كلاسيكيات الفقراء» التي ارتبط تعليمها على نحو واسع بالحركات الديمقراطية للقرن التاسع عشر مثل النفعية والإنجيلية evangelicanism وحركات الإصلاح الاجتماعي والثقافي، كما كانت هذه الدراسات مرتبطة أيضاً بتطوير وتمدين البروليتاريا الجديدة والعدد المتزايد من سكان المدن الذين ينشدون تحسين أوضاعهم.

كما أن مفهوم الوطنية قد لعب دوراً فى الزج بالأدب فى النظام التعليمى حيث قد ازداد فى القرن الثامن عشر اعتبار أن من علامات الأمة العظيمة واللغة العظيمة أن تكون قد أنتجت أدباً عظيماً وأن هذا الأدب كلما كان قديماً كان هذا أفضل، وهكذا قرن الشاعر Bewulf بتاريخه الذى يرجع إلى القرن السابع أو الثامن (والذى تم إرجاعه حديثاً إلى عام ١٠٠٠) قد أعطى الآن الإنجليزية درجة أعلى من الألمان الذين لم يستطيعوا أن يدعوا لأنفسهم أدباً له مثل هذا الوقت المبكر.

وقد ترك الأدب تلك الهوامش التعليمية ليندرج فى المنهج التعليمى المقنن خلال التحول الذى طرأ فى أواخر القرن التاسع عشر على الكليات ذات الأسلوب القديم التى كانت تهتم أساساً بتدريب الفرد وخاصة أولئك المتطلعين فى المستقبل للعمل فى الكهنوت وإلى تكوين الشخصية الخلقية لتتحول هذه الكليات إلى جامعات من النموذج الجرمانى، وقد كانت هذه الجامعات هى الرائدة الأولى للجامعات الحديثة بتركيزها على العلوم Wissenschaft والبحث العلمى واكتشاف الجديد فى المعرفة والتى نظمت فى ميادين للتخصص وتتم إدارتها من أقسام مستقلة، وكانت العلوم فى الجامعات الجديدة هى النموذج لنظرية المعرفة التى سيطرت على الموضوعات الرئيسية Hard bench مثل الكيمياء والطبيعة بل وعلى الموضوعات اللينة فى العلوم الاجتماعية بل وعلى الموضوعات الأكثر ليونة مثل الإنسانيات ومنها الأدب. وكان من الضرورى للموضوعات الأصلية الجديرة بأن تدرس على أنها معرفة فى الجامعة الحديثة من أن تتحقق لها الشروط العلمية الأساسية، فكان لابد لموضوع الدراسة أن يحدد موضعه بدقة وأن يتم تحليله وفقاً للمنهجية الموضوعية للبحث العلمى، ولابد لهذه العملية أن تؤدى آخر الأمر إلى القدرة على اكتشاف وتقرير القوانين المحددة التى تقع وراء الظاهرة وتتحكم فيها.

ولكن الكليات الإنجليزية والأمريكية لم ترغب حقاً أو تتأكد من رغبتها فى تحقيق هذا التحول إلى النموذج الألمانى العلمى، ففى هارفارد ييل Yale وبرنستون وكذلك فى أكسفورد وإلى حد ما كمبردج كانت كليات الطلبة قبل التخرج هى التى تضع أسباب التحرك والتغيير ويبدو أن الألعاب الرياضية مثل التجديف وكرة القدم التى يفترض أنها تكون الشخصية كان لها فى جميع الجامعات فى البلدان الناطقة بالإنجليزية مكانة مركزية داخل الجمعة تكاد تفوق فى أهميتها قسم الطبيعة، وفى المؤسسات الأمريكية مثل جامعة جون هوبكنز Johns Hopkins وكورنيل Cornell وجامعة شيكاغو التى تأسست فى أواخر القرن التاسع عشر فقد صممت منذ البداية لكى تكون أساساً مؤسسات علمية تركز فى اهتمامها على تخريج المتعلمين المتخصصين أكثر من

اهتمامها بتعليم الطلبة المبتدئين قبل التخرج. وفى هذا النوع من المؤسسات التعليمية أخذ المنهج الحديث شكله متضمناً التاريخ وعلم السياسة والاقتصاد وفقه اللغة والآداب الوطنية إلى جانب العلوم البيولوچية والطبيعة .

فإذا كان من الضرورى أن تقدم تاريخاً وحدثاً يمثل اكتمال دخول الأدب الإنجليزى فى المؤسسة الأكاديمية فقد يكون من المفيد أن نقول أن ذلك كان مع إنشاء مدرسة الشرف فى الأدب الإنجليزى بجامعة أكسفورد (Honors School). فقد ظهر فى نفس الوقت تقريباً مجموعة أساتذة وأقسام الإنجليزية فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر فى الجامعات والكليات الأمريكية الرئيسية رغم أن كمبردج لم تمنح درجات علمية فى الأدب الإنجليزى إلا بعد أن تقدم القرن العشرون، وكانت أول محاولة لإدخال الأدب الإنجليزى فى المنهج التعليمى فى أكسفورد عام ١٨٨٧ وعندما فشلت هذه المحاولة قامت محاولة أخرى ناجحة عام ١٨٩٤

وكان مقدموا اقتراح إنشاء مدرسة للأدب من المعتنقين لرأى ماثيو آرنولد فى الرسالة الحضارية التى تقوم بها الثقافة الأدبية العالية، وكان أكثرهم نشاطا رجال من رجال الأدب الفيكتورى هو John Churton Collins الذى تبنى هذهالدعوة وجعلها قضيته، وقد كان ماتيو أرنولد نفسه غير مستريح تماماً لاقتراح إنشاء مثل هذهالمدرسة لأنه كان يخشى أن يقلل من أهمية التعليم للكلاسيكيات، ولكن عدداً آخر من رجال الأدب مثل جون مورلى كانوا واضحين فى رأيهم أن «الدراسة المنهجية للأدب الإنجليزى بمعناها الواسع ستكون إضافة قيمة لبرنامج التعليم الجامعى»، وكان الأدب بالنسبة لمورلى مثل كثيرين غيره «لا يعنى مجرد الكلمات والأشكال الأدبية وفقه اللغة والأسلوب بل كان يعنى الكتابات الهامة من حيث علاقتها بالفكر والمشاعر الإنسانية والحقائق الرئيسية للحياة الإنسانية والمجتمع».

وعندما عرض الموضوع على اجتماع عام لأعضاء الجامعة فى أكسفورد كان على الذى يدافعون عن إدراج دراسة الأدب فى الجامعة ضرورة أن يثبتوا أن الموضوع يمكن أن ينظم وأن يتم تدريسه على نحو يستوفى الشروط العلمية، وكان أعضاء هيئة التدريس الأكثر تصلباً يفترضون أن الأدب يمكن أن يتم تدريسه على نحو منهجى لو أنه اعتبر فقط دراسة لتاريخ اللغة، ولكن هذا لم يكن فقط ما يريده المدافعون عن الأدب أو أن يكون هذا هو مدلول الأدب، وقد تبين الاتجاه المؤلم الذى أخذته المناقشات فى الاجتماع من مقال نشر فى لندن تيمز London Times بتاريخ ١٨ مايو ١٨٨٧ .

«كانت مسألة الأدب فى مقابل فقه اللغة هى فى الواقع الأساس الذى قامت عليه كل المناقشات التى كانت عبارة فى أغلبها عن بحوث عن اللغات وعلاقاتها المختلفة . وكان اقتراح السيد سنو Snow والسيد York Powell إضافة اللغات السويدية والدانمركية والايسلندية كما اقترح السيد ايفانز Mr. Ivans والسيد يورك باول إضافة اللغات اللتوانية السلافية Letto - Slavic إلى موضوعات المدرسة، وقد تمت الموافقة بأغلبية كبيرة (٦٠ إلى ١١) على ضرورة أن يتضمن الاختبار فى مدرسة اللغة الإنجليزية دراسة اللغة الأنجلو – ساكسون Anglo Saxon كما تمت الموافقة بأغلبية صغيرة (٥٨ إلى ٢٦) على أن الإنجليزية وكذلك الألمانية يتضمنان معرفة بالقوطية Gothic، أما اقتراح السيد بتلر Butler أن الأدب بما فى ذلك معرفة كافية بالتاريخ بالقدر اللازم لفهم الموضوع وإعطاءه قدراً أكبر وليس مساوياً فى توزيع درجات الشرف فإن هذا الاقتراح قد عارضه بشدة الأستاذ فريمان Freeman.. وقد رفض اقتراح بتلر بـ ٦٠ صوتاً مقابل ١٥».

ولما كانت المعرفة تكون حقيقية وصادقة فى المعاهد العلمية إذا كان من الممكن فقط أن تدرس وأن تقوم فى اختبارات ، ولكن المدافعون عن الأدب ، بعد قبول الاجتماع دراسة اللغات السويدية والدانمركية والأيسلندية واللتوانية السلافية إلى جانب الإغريقية واللاتينية التى كانت مطلوبة على مستوى الطلبة غير المتخرجين، فإن هؤلاء المدافعين لم يستطيعوا أن يقنعوا نقادهم ومعارضيهم بما هو نوع الامتحانات التى سيعطونها للطلبة، وكان البروفسور إدوارد أوجستوس فريمان Edward Augus-tus Freeman وهو أستاذ كرسى التاريخ الحديث منذ ١٨٨٤ معارضاً بشكل واضح للشعر وأوضح ما يعتبره اختباراً حقيقياً فى مقال نشره فى لندن تايمز فى يونية ١٨٨٧ وقد قال فيه : «هناك أشياء كثيرة تصلح لأن تكون موضوعاً لدراسة الإنسان ولكنها لا تصلح لأن تكون موضوعات لاختبارات جامعية. وواحد من هذه الموضوعات هو الأدب»... (فإنه يقال لنا) إن الأدب «يربى الذوق ويعلم التعاطف ويوسع الذهن»، وهذه نتائج رائعة لا يستطيع أحد أن يقول كلمة ضدها، ولكننا لا نستطيع أن نجرى اختباراً فى الذوق أو فى التعاطف الوجدانى، فمن يقوم بالاختبار فى أى فرع من فروع المعرفة عليه أن يلتزم بالمستوى الباهت الممل «للمعلومات المتخصصة والموضوعية» . فقد كان فريمان يتوقع أن دراسة الأدب ستبين تطور اللغة ولكنه عندما علم أن الرأى ليس كذلك لم يعد من الواضح البين له وللآخرين ما هو الأدب الإنجليزى على وجه التحديد وماذا يمكن أو يجب تدريسه عنه، وقد أصابت عبارته الشهيرة أثناء انعقاد الاجماع

العام صلب الموضوع حيث قال: «ماذا تعني هذه التفرقة بين الأدب واللغة إذا كان المقصود بالأدب دراسة الكتب العظيمة ليس مجرد الثرثرة حول شيللي» ، وقد اتضح الموقف الذي اتخذه وراء هذه الملاحظة الشهيرة في خطاب وجهه إلى عضو في البرلمان بتاريخ ٢٢ مايو ١٨٨٧ يقول فيه:

«أرجو أن تكون قد أبديت شيئاً من الاهتمام بما تفعل، فقد كان أمامنا موضوع لائحة مدرسة اللغة الحديثة ومسألة الإعارة من مكتبة البودليان Bodleian ، وعلى قدر ما أرى فإن كل من يستخدم الكتب يريد تحقيق الموضوعين، أما عن لائحة اللغة فإني أسألك هل تعلم شيئاً عن أولئك المتحدثين عن الأدب، وعن ماذا يقصدون وماذا يريدون، فكيف يمكن أن يكون «من الخداع والاحتيال على الأدب» أن تكون لائحة اللغات هي لائحة للغات؟ ثم ماذا يعنون «بالآداب» و«الأدب» Literature وLettres بعيداً عن اللغة؟ إنني افترض، كما سبق أن قلت «مجرد الثرثرة حول شيللي»، وقد قلت لهم إننا لا نريد أن نناقش «مسألة هارييت Harriet (يقصد Wostbrook-Shelly مسألة وست بروك شيللي) فقد لقينا ما يكفي من هيلين Helen وتيودور Theodoral وماري ستيوارت Mary Stewart.

وهذه الفكاهة المثقفة ثقيلة الظل والتي اختتم بها فريمان كلماته تعطي فكرة واضحة عن مشاعره الحقيقية، وعلى الرغم من إنه كان هو نفسه من مؤيدي إدراج العلوم من التعليم النظري في أكسفورد فإنه كان صاحب تصور علمي كامل كيف يجب أن ينظم أي موضوع من موضوعات التعليم، أما المدافعون عن الأدب الذي لم يجبروهم، أو يريكهم السؤال الذي ظل يبرز على نحو متصل في الدراسات الأدبية منذ ذلك الحين – ونعني به السؤال عما يعنون بالآداب والأدب بعيداً عن اللغة» فإن هؤلاء لم يستطيعوا أن يقدموا الإجابة التي ترضيه وتزيل قلقه، وهكذا فإنه انضم إلى بقية الأساتذة في التصويت ضد الاقتراح وإسقاطه.

ونتيجة لهذا الإحباط وخيبة الأمل كتب Collins كولنز كتاباً غاية في الإثارة وإن كان قد أصبح منسياً الآن تماماً وهو المعنون «دراسة الأدب الإنجليزي Study of English Literature وقد حاول أن يبين فيه كيف تكون دراسة الكلاسيكيات الإنجليزية دراسة منظمة ومنهجية ومفصلة دون الرجوع لفقه اللغة، وكان في الكتاب نماذج لأسئلة اختبارات وكانت نماذج جيدة تماماً تفصل تركيب بناء برنامج في الدراسة الأدبية وتصف طريقة تطوير التاريخ الأدبي وكيف يمكن الربط بين الأدب

الإنجليزى وبين دراسة أصوله فى الأداب الكلاسيكية وفيما يقاربه من الآداب الأوربية الحديثة، وكتاب كولنز هذا يجب أن يظل موضع تقدير لأنه قد سبق على نحو ملموس لكثير مما تم بعد ذلك أو على الأقل تمت محاولته فى أفضل الأقسام الأدبية، ولكن الكتاب كان بلا جدوى، وعندما عاد المدافعون عن الأدب مرة أخرى إلى الاجتماع عام ١٨٩٣-١٨٩٤ فإنهم كانوا قد قبلوا نظرة فريمان أن دراسة الكتب العظيمة يجب ألا تكون مجرد ثرثرة حول شيللى وعلى ذلك فإنها يجب - كما افترض فريمان - أن تكون دراسة للغة، وفى نوبة من اليأس والإحباط بعد ذلك ببضع سنوات قتل كولنز نفسه.

وهكذا أصبحت الدراسة الأدبية فى أكسفورد وفى غيرها نوعاً من دراسة فقه اللغة وظلت كذلك مدة طويلة قائمة على دراسة عدد من اللغات الميتة التى كان من الضرورى دراستها ولا شك والتى كان من الممكن أن تجرى عليها الاختبارات، حقاً إن عدداً قليلاً توصل إلى القدرة على الحديث بهذه اللغات أو أخذوا منها ما استطاعوا خلال دراستهم، فهم كانوا يتابعون تحول الأصوات المتحركة وما يطرأ على معانى المفردات من تغير وما يحدث من تطور على العبارات الاصطلاحية (Idiom) ثم النحو وتاريخ الخط وكتابة الحروف، وقد أمدت كل هذه المسائل الدراسة الأدبية لمدة طويلة بما ضمن لها الاتصاف بالعلمية .. ومع ذلك فقد ظل هناك منذ البداية عدم رضاء عن هذا المفهوم للأدب. وقد عبر أول أستاذ للأدب الإنجليزى فى أكسفورد وهو سير والتر رالى Sir Walter Raliegh عن سخطه على هذا الوضع بملاحظة يقول فيها إن دراسة الأدب قد أصبحت مجرد تصيد لتغير الأصوات خلال الغابات الجرمانية البدائية، وقبل أن يهرب رالى من الجامعة ليصبح مؤرخ السلاح الملكى الجوى فإنه قد أصبح ممرورا بشكل واضح من تدريس الأدب فى أكسفورد، وفى خطاب له مؤرخ فى ١٢ أكتوبر ١٩١٤ وموجه إلى ف. ماكنيل ديكسون W. Macneile Dixon حول وضع درجات الطلبة الذين أنهوا الدراسة فى المدرسة، وسنجد فى هذا الخطاب تأكيداً لأسوأ شكوك المدافعين من الحركة النسائية عن مجريات الأمور فى الجامعات بل وتعبيرا عن المخاوف التى أبداها فريمان حول الاختبارات فى الأدب الإنجليزى.

«هو شاب حسن التعليم ويمكن أن ينفض عن نفسه غبار نشارة الخشب فإذا أعطى الدرجة الثانية فلن يؤذيه هذا. الآنسة فتاة ذكية نصف متعلمة تميل إلى استخدام لغة الفلسفة. فإذا أعطيت الدرجة الأولى فقد يقنعها هذا أنها خير شىء، ولكن أفعل ما بدالك، وإذا كان لابد من استنقاد واحد فقط (وسوف يسىء فهم نفعه وفائدته إذا حصل على الأولى) فقد يبدو أنه من الصعب ألا تستنفذ الفتاة. حقاً لقد

انتهى عصر الفروسية، ولكن الأب إذا كان شخصاً مضجراً فلن يكون بمثابة الآفة فى العائلة مثل ما تكون الأم إذا كانت مضجرة ثقيلة الظل. فلتذكر هذا، وإننى آسف لأن أقول إن الآنسة إذا حصلت على الأولى فستكون ثقيلة الظل مضجرة . ولا شك مع ذلك أن الحرب ستمنحها بعد ذلك فرصا للشفاء».

ولكن أولئك الذين كانوا يرفضون اتخاذ طريق فقه اللغة كانوا مثل شرتون كولنز يرون مع ذلك أن الأدب إذا كان له أن يكون موضوعا للتدريس» فلابد أن يستوفى الشروط العلمية ولو إلى حد ما وأنه لابد للأدب، كما كرر أكثر من مرة أن يكون «منظما» وأن يكون «منهجيا» وكان هذا يعنى أن يكون «تاريخياً» مقسماً إلى حقب ومراحل وأن يكون متسما بحس البيان والبلاغة، فهو لم يكن يشك أبداً على رغم رومانتيكيته من الأهمية القصوى لتنظيم الدراسة الأدبية، فهو يقول : إذا نظمت الدراسة فى الجامعة وأخضعت لمنهج واضح فإنها ستنتظم فى القطر كله، أما إذا أهملت فى مثل هذه المراكز فإن النتيجة ستكون الفوضى فى كل مكان آخر».

وكان هناك الكثيرون الذين يشاركون هذا الرأى، ولكن مع الزمن تباعدت دراسة الأدب عن دراسة فقه اللغة ولكنها احتفظت بقدر من الاحترام بما اتخذ لها من تنظيم شبه علمى ومن ضمن هذه التنظيمات اعتبار تطور تاريخ الأدب على أنه صورة ثقافية لمنهج دارون فى الانتخاب والتطور الطبيعى، فوضعت دراسات دقيقة للأطر التاريخية للأعمال الأدبية كما وضعت دراسات للنصوص للتوصل إلى ما يعتبر أنه النصوص الأصلية الصحيحة، كما أعدت دراسات للنقد التحليلى التفصيلى لكل عمل على حدة وغير ذلك من النشاطات التى مازالت تسمى إلى الآن بحوثاً تبدو وكأنها تطبق المنهجية العلمية على الدراسات الأدبية، ولقد حاول باحث مثل رومان ياكبسون Roman Ja-kobson أن يكشف عن طبيعة الظاهرة الأدبية Literariness عن طريق اختبارات لغوية خاصة، على حين حاول ريتشارد L. A. Richards أن يجعل الموضوعات الأدبية تبدو وكأنها علمية جداً بالصور التى اصطنع فيها إبرة البوصلة وبحديثه عن إرضاء وإشباع الرغبات والنزعات الغريزية appetencies، وقد يكون نورثورب فراي North-rop Frye أكثر من اقترب من تحقيق نموذج علمى للأدب عندما طالب بضرورة افتراض «التلاحم والارتباط المنطقى الكامل» فى الدراسة الأدبية The assumption of total Coherence فى كتابه الشهير «تشريح النقد» Anatomy of criticim يفترض أن هناك فارقاً جوهرياً بين الدراسة العلمية والدراسة الأدبية فيقول «إن البحث عن مبدأ فارق يحدد الأدب.. هو أمر خاطئ» كما أنه حاول فى نفس الوقت أن يقيم

دفاعاً قوياً عن ضرورة تنظيم مجال الدراسة الأدبية على نحو منهجي دقيق فيقول: «ولكن علينا مع ذلك إذن أن نفتـرض أنه كمـا أن هناك نظام للطبيـعـة خلف العلوم الطبيعية فإن الأدب أيضاً ليس مجرد مجموع متراكم «من الأعمال» ولكن «نظام من الكلمات» an order of words ، وقد كانت كتابات فراى نفسه محاولة متصلة وعلمية على الأقل فى مظهرها للكشف عن هذا النظام بنظرة شـاملة لمجال ونظرية ومبادئ ووسـائل النقـد الأدبى Synoptic view of the scope, theory, princples and techniques of literary criticism.

ولكن الأمر فى النهـاية قـد توقف عند تعداد المحـاولات أكـثـر منه عند عـددها وسقطت هـذه الدعوة إلى نظرية منـهـجية للأدب على أذان صمـاء. وهناك خطاب كتبه Rene Wellek عام ١٩٣٧ إلى F.R. Leavis الذى كان حينذاك أشـهـر نقاد النقد الحديث وأكثرهم تأثيراً، وحـاول ويلك فى خطابه هذا أن يرغم ليفز Leavis على أن يقرر على وجه الدقة الأسس التى يقيم على أساسها، فى حكم تسلطى ، أن هذا العمل الأدبى جيد وهذا العمل الآخر سيء ويقول له «كنت أتمنى أن تقرر اقتراحاتك على نحو أكثر وضوحـاً وتحديداً وأن تدافع عنها على نحو أكثر منهـجية»، ولكن ليفز لم يقبل بشيء من هذا وقد أجاب على هذا على وجه الخصوص فى كتابه The Common Pursuit (المسعى العام أو المهنة المشتركة) حين يقول إن مثل هذه الدقة الزائفة «لن تقود إلا إلى جعل النقد كليلاً متثلماً ، وبؤرة التركيز مظلمة ضبابية، وتوجيه الاهتمام مختلطاً مشوشاً: وكل هذا نتيجة لإفساد موضوع ما بالمطالب العقلية لموضوع آخر، فمهمة الناقد الفنى هى التوصل إلى استجابة خاصة متكاملة وأن يراعى بكل دقة تطوير استجابته المرتبطة بالعمل والوثيق الصلة به فيما يعد من تعليق على العمل». وقد يحق للمرء أن يتساءل ماذا يعنى هذا كله!!.

وقد حاول جيرالد جراف Gerald Graff وهو أستاذ للأدب الإنجليزى فى جامعة نورث وسترن، أن يعد أول دراسة شاملة لتعليم الموضوع فى الولايات المتحدة وذلك فى كتابه «ممارسة مهنة تعليم الأدب» Professing Literature وقدم فى الكتاب تحليلا مستمرا لكل الخطب والكلمات التى ألقاها رؤساء جمعية اللغات الحديثة Modern Language Association ليبين كيف أن الدراسة الأدبية قد ظلت تتأرجح خلال القرن الماضى مستهدفة هدفاً بعد آخر دون أن تتوصل أبداً إلى نظرة متماسكة منطقياً متصفة بالمنهجية نحو ذاتها. ويقر جراف بأن الأدب حيث أنه ليس له واقعية موضوعية فإن وضع تعريف علمى له يصبح مستحيلاً وإن كان من الممكن دائماً التوصل إلى

اتفاق اجتماعي يصلح للتطبيق حول طبيعة الأدب وهدفه، ولكن عالم الأدب ظل فى حركة قلقة دائماً، فقد ظلت قراءة النصوص الأدبية زمناً مقررة فى أكسفورد على أنها أدلة ودلالات فى تاريخ اللغة ثم كانت قراءتها على أنها وثائق فى التاريخ الاجتماعى ثم أحياناً بعد ذلك على أنها فصول فى تاريخ حياة الكتاب لتكوين مادة الكتب من نوع «حياة وعصر» المؤلفين. ثم جاء بعد ذلك وقت ظهرت فيه حركة النقد الجديد فى الولايات المتحدة والحركة التى أشاعتها مجلة "Scrutiny" «الفحص والتدقيق» فى انجلترا على يد ف.ر. ليفز. وقد رفضت هذه الحركة القول باعتماد الأدب على اللغويات وعلى التاريخ وأعلنت استقلال الأدب استقلالاً ذاتياً على أنه واقعاً جمالياً أخلاقياً له وجوده المستقل الذى يقدم نماذج خاصة من الحقائق والفهم .

أما الآن فقد انتهت الشكلانية Formalism بدورها أيضاً، وأصبحت أكثر نماذج النشاط الأكاديمى حيوية – ونعنى بها الحركة النسائية – والحركة التفكيكية والتأريخية الجديدة والماركسية والتحليل النفسى. وتشترك كل هذه الحركات الأخيرة فى اعتمادها على مفهوم اجتماعى للأدب وصفه تيرى ايجلتون Terry Eagleton باختصار على أنه «أحوال من الانفعال والتقويم والإدراك الحسى والاعتقاد تتسم جميعها بأن لها علاقة برعاية وإعادة إنتاج السلطة الاجتماعية».

ويمكن أن القول إنه لم يستقر أى شىء أمداً طويلاً فى المجال الأدبى. بل إن مصطلحات النقد قد ظلت غير محدودة وغامضة مبهمة بشكل يثير الحيرة والإحباط. فالذى يعنيه ناقد ما بمصطلح فضفاض مثل الرمز Symbol لا علاقة له بالمعنى الذى يستخدمه فيه ناقد آخر، بل إن تعريف جنس أدبى رئيسى مثل التراجيديا قد أخذ اتجاهات عديدة كان العديد منها غاية فى الإبهام والضبابية حتى انتهى الأمر بالمصطلح أن يتفكك بدلاً من أن تثبت دلالة المصطلح وأى تجربة يمكن أن تكون ورائه، وليس هناك أى مبالغة فى القول إنه قد أصبح ممكناً خلال القرن للمشتغل بالأدب أن يؤمن أو أن ينشر أو أن يعلم أى شىء فى الأدب يستهوى فى لحظة ما أى باحث أو أى ناقد أو أى مدرس .

أما نتيجة هذا كله فإن تاريخ الأدب فى الجامعات قد أصبح حسب رأى جراف، فشلاً تعليمياً مؤسفاً مليئاً بما لا نهاية له من الخلط والجدل مما آخر بالمهنة وقلل من قدر الموضوع، وبدلاً من أن تواجه أقسام الأدب المشكل مواجهة مباشرة لحسم السؤال عن ما هو الأدب وما يعمل حتى وإن كانت الإجابة عن ذلك فى حدود اجتماعية نسبية إذا لم يكن ذلك على أسس عملية موضوعية ، ولكن هذه الأقسام الأدبية فضلت أن تحسم الموضوع ، كما يقول جراف، بالطريقة القديمة الموقرة من الجميع لحل الصراعات

الأكاديمية وذلك عن تكرار اللعب على طريقة «فلنجرى بيننا اتفاقاً أو صفقة». وفى هذه الصفقة يقوم الثوريون بتدريس نصوصهم المحببة إليهم فى برامجهم التعليمية المنفصلة على حين يواصل التقليديون فى برامجهم اتجاهاتهم الإنسانية وتكون كل شيعة منهم محمية من نقد الشيعة الأخرى ويعفى الطلبة من أن يشهدوا أساتذتهم يغسلون ملابسهم القذرة على الملأ. وقد تكون هذه وصفة للسلام والهدوء ولكنها مفضية أيضاً إلى عقم. ولاشك أن الأستاذ فريمان كان بحكمته سيهز رأسه ويكرر كلماته التى تنبأت بالموقف وقال فيها إن ذلك سيكون «مجرد ثرثرة حول شيللى».

وقد كان الجنس، كما حدث مراراً من قبل وفى مجالات أخرى من مجالات الحياة هو العامل الذى يكشف عن ضعف الموقف ويختبره. فالثورة الجنسية الحديثة والتى هى مجرد الأخيرة فى سلسلة سبقتها فقد بدأت فى أواخر ١٩٥٠ واتسعت وتعاظمت فى الستينيات (١٩٦٠) وذلك عندما عرف العالم الغربى خطورة إنكار أفروديت من يوربيدس وفرويد وإن لم يتعلم مخاطر استغلالها والنزول بها إلى مستوى التفاهة. وبدا العالم الغربى يخفف من القيود التقليدية المفروضة على الجنس. فقد بدأت محلات الجنس تظهر وتطبع كتب شرح وتعليم الجنس مثل كتاب أليكس كومفورت Alex Comfort المعنون «متعة الجنس» وكتابه الأخير «مزيد من المتعة» (ولابد من الاعتراف بكل ما فى واقع الأمر من صدق شعرى أن حقوق بيع هذه الكتب قد مولت مجموعة بنك التفكير الذى جمعه روبرت هتشينس Robert Hutchins وأسس حوله مركز دراسات المؤسسات الديموقراطية، فى كاليفورنيا. "Center for the study of Democratic Institutions". وهكذا أصبح الجنس بضاعة معدة للاستهلاك. وأصبحت الكتابات والصور الإباحية المكشوفة والملطفة أمراً شائعاً ومتاحاً وظهرت أرقام تليفونية تتيح للشخص الوحيد المنعزل أن يتمتع بهذا اللون من الإباحية ما دام يملك بطاقة ائتمان كما ظهرت مجلات مكشوفة مثل هسلر Husller وScrew وMouth (المومس، والنكاح، والفم) وأوزOz تباع علناً بأرقام كبيرة وتشكلت جماعات لتحرير الشواذ جنسياً وأصبح تخفيف القيود على الخلقيات الجنسية موضوعاً للمناقشة العامة وللتشجيع وأصبح التحرر الجنسى ممارساً هنا وهناك.

وفى هذا الجو المتسامح فى هذا الوقت قام البرلمان الإنجليزى بإصدار قانون عام ١٩٥٩ للمطبوعات الفاحشة Obscene publication ليحل محل قانون الرقابة القديمة وكان مضمون القانون الجديد أن الكتاب رغم أنه «قد يكون بحيث يمكن أن يعرض للفساد والخروج عن الأخلاق السليمة أشخاصاً قد يقرأونه» فإنه مع ذلك لا يخضع

للعقوبة أو الحصر «اذا ثبت أن نشره.. كان مبرراً بأنه فى صالح الجمهور على أساس أنه مفيد للعلم أو الأدب أو الفن أو التعليم أو غير ذلك من أهداف الصالح العام». (انظر Rolph لهذا الاقتباس أو غيره من الاقتباسات المرتبطة بقضية شاترلى) وقد أثبت روى جينكنز Roy Jenkins وهو من البرلمانيين الأحرار الذين يبحثون عن قضية تضفى على اسمه الشهرة كقائد مدافع عن القضايا التقدمية، قد أظهر حينذاك مهارة لم تكن متوقعة فى المناورة لصدور القانون من البرلمان. ولاشك أن هذا القانون بنصوصه كان يريد أن يخدع مجموعة المشوشين قليلى القيمة الذين يخافون على نحو مضحك على «العلم والأدب والفن والتعليم» من أن يفسد أخلاق مستمعيهم وقرائهم. ولكن القانون من ناحية أخرى يعيد فى شكل قانون الموقف الرومانتيكى التقليدى فى الأدب والفن من أيام بيرون Byron إلى نورمان ميلر Norman Mailer الذى يضع الأدب فى موضع أعلى من الأخلاق وخاصة فيما يتعلق بأمور الجنس والذى يطالب بألا يكون هناك أى حدود تفرض على حرية الفنانين لتصوير ما يريدون مهما كان ذلك جارحاً للذوق العام أو ضاراً بالمصلحة العامة. وقد قررت أجيال متعاقبة من الكتاب أن الأدب لايمكن أن يكون إباحياً بحكم تعريفه نفسه إلا أن دعواهم هذه قد رفضها المجتمع الذى صادر كتبهم وحاكمهم فى قضايا شهيرة كما فعل مع فلوبير حول روايته مدام بوفارى أو جميس جويس حول رواية يولسيس، ولكن جاء الوقت أخيراً الذى برئ فيه الفنانين. فحتى إذا كان الكتاب – كما قال ساخراً القاضى فى قضية شاترلى– قد يجعل الشخص فاسد الأخلاق أو منحرفاً أو خسيساً أو منحرفاً خلقياً أو يجعله فاسد الحكم خلقياً أو عفناً أو قد يحطم النقاء الخلقى أو العفة أو يؤدى بالصفات الطيبة إلى الانحراف والانهيار أو الانحدار والتشويه» فإن قانون جنيكنز مع ذلك يحمى مثل هذا الكتاب وكأنه كتابة مقدسة يستطيع كاتبها مثل كتابة الكتب المقدسة أن يتناول المحرمات دون تدنيس أو خطر.

وقد تشجعت دار النشر بنجوين Penguin بقانون جينكنز فأصدرت نسخة غير مهذبة أو مصفاة من الفحش من رواية د. إتش لورنس «عشيق الليدى شاترلى» والتى كتبها المؤلف قبل موته عام ١٩٢٩ ولكنها لم تنشر فى إنجلترا حتى عام ١٩٦٠ عندما طبعت دار بنجوين منها ٥٠٠,٠٠٠ نسخة رغم أن العدد المعتاد لمطبوعات بنجوين لا يتجاوز عادة ٤٠,٠٠٠ أو ٥٠,٠٠٠ وعلى الرغم من أن سبب طبع الكتاب –كما قيل– هو تقرير حرية الفن إلا أن دار النشر ولا شك قد توقعت وحققت مبيعات كبيرة. وفى عام ١٩٦٠ كانت الرواية معروفة للكثيرين وقد أصبح لورانس واحداً من كبار كتاب

الأدب الإنجليزى وأصبح الكتاب قطعة من كلاسيكيات الثقافة العليا للأدب الفاحش الملطف. وقد طبعت فى أوروبا وهربها من الجمارك جيل من القراء كانوا حريصين على القراءة عن الليدى شاترلى الجميلة وزوجها سير كيلفورد sir Clifford الذى كان عاجزاً جنسياً نتيجة لجرح أصابه فى الحرب. كانت الليدى تعيش غير مشبعة وعصبية فى بيت كبير كئيب بجوار مناجم الفحم التى تستخرج ثرواتها فى هذا الجزء الشمالى الصناعى من إنجلترا. وكان عدم وفاقها مع زوج مشلول من وسطه حتى أسفل بدنه يتزايد على نحو مستمر مع تصاعد مللها من ثرثرة مجموعة من المثقفين المتنافسين الذين يقضون نهاية الأسبوع فى بيتها. وهكذا اتخذت الليدى شاترلى سلسلة من العشاق قبل أن تجدا اكتفاءا ورضاءاً من النوع الذى يصفه لورنس بأنه يجعلها تذوب احتراقاً فى رحمها وأمعائها «بين أحضان مللورز حارس الطرائد فى العزبة التى يملكها زوجها».

وكانت صعوبة طباعة الكتاب قبل ذلك ترجع إلى الوصف المتكرر الصريح للجنس بما فى ذلك إتيان المرأة من الخلف واللغة المكشوفة المستخدمة أثناء اللقاءات الجنسية ولكن، على حد تعبير محامى الدفاع الجرئ فى القضية الذى وضع المسألة أمام الآنسة هيلين جاردنر Helen Gardner والتى كانت رئيسة مهابة للكلية الجامعية وناقدة ورائدة وإن لم تكن قد حصلت بعد على لقب فارس فقال لها «إن كلمة نكاح وينكح ترد ما لا يقل عن ثلاثين مرة فى النص. ولكن ماذا فى رأيك علاقة ورود هذه الكلمة ذات الحروف الأربع فى الكتاب بقيمته الأدبية»؟!.

وليس من الواضح فى ظاهر الأمر لماذا اختار المدعى العام أن يتهم دار نشر بنجوين بطباعة كتاب إباحى مادامت رواية لورنس قد ثبت أنها عمل أدبى وأنها كانت بذلك محمية من المقاضاة والاتهام بحكم القانون الجديد. والواقع أن السياسة والتحيز الطبقى قد اختلطا وتداخلا فى الأمر. فقانون جنكنز يعبر عن قيم متحررة وقد دفعه للصدور سياسى متحمس طموح وعدد من الأعضاء الأحرار فى البرلمان. ولكن يبدو بوضوح أن هذا الكتاب بالذات ووصف المضاجعة الشاذة لزوجة بطل مشوه من أبطال الحرب ينتمى إلى الطبقات العليا وبفعل جانب واحد من خدمه قد أثار حفيظة المحافظين، ولكن السبب الحقيقى هو فيما يظهر أن أولئك الذين كانوا فى الحكومة وفى الهيئة القضائية مثل المدعى العام والقاضى فى قضية ليدى شاترلى لم يقبلوا ما صنعه البرلمان ولم يكونوا على استعداد لقبول تقنين المبدأ الذى يعطى الفن حق الأسبقية، على كل قيم المجتمع الأخرى، ولم يقبلوا أن يترك هذا القانون دون تحدى. وكانت

قضيةالليدى شاترلى هى فقط القضية الأولى فى مسلسل قضايا ضد كتب مثل كتاب فانى هيل Fanny Hill و«المخرج الأخير إلى بروكلين» Last Exit to Brooklyn و«الغذاء العارى» The Naked Lunch، و«الكتاب المدرسى الأحمر الصغير» The Little Red School Book وغيرها من الكتب التى رأى المحافظين أنها مسيئة لهم.

وقد ظهر اتجاه واضح يمينى لدى الإدعاء خلال القضية كما تبين من السؤال الذى وجهه إلى أحد الشهود إذا كان يسمح لزوجته ولخدمه أن يقرأوا كتاب الليدى شاترلى. كما كان هناك أيضاً مسحة يسارية لدى الدفاع الذى تمشى جيداً مع اتجاه الأدب الرومانتيكى إلى الارتباط والتمثيل بعامة الناس وبالأمور البسيطة فى الحياة. وعلى الرغم من أن لورنس كثيراً ما اتهم بالفاشية إلا أنه قد بدأ حياته بداية متواضعة كابن لأحد عمال مناجم الفحم والذين يمثلون فى إنجلترا نموذجاً شبه أسطورى للعامل اليدوى والذى كان كثيراً ما يعالج معالجة مثالية ويدعم مالياً مثل العامل الزراعى فى المزارع العائلية بالولايات المتحدة. وأما ناشر الكتاب فهو السير ألن لين Allen Lane رئيس كتب بنجوين الذى أخذ على نفسه وفى حماس من يحمل رسالة أن يطبع ليس الليدى شاترلى فقط ولكن أيضاً جميع كتب لورنس وعددا كبيرا أخر من كتب كلاسيكيات الأدب العالمى فى طبعة بغلاف ورقى Paperback وبسعر زهيد يبلغ حوالى ثلاث شلنات وستة بنس « بما يساوى ثمن عشر سجائر» كما قيل فى القضية مستهدفا أن يجعل الأدب بذلك متاحاً لعامة الشعب. وقد يحسن بنا أن تتذكر أن الفقراء وحدهم هم الذين كان يشترون السجائر فى علبة من عشر سجائر بدلاً من علبة من عشرين؛ هذا وقد حرص سير ألن خلال شهادته أن يذكر عرضاً أنه هو نفسه قد ترك المدرسة وبدأ العمل وهو فى السادسة من عمره» كما أن ريتشارد هوجارت وهو يدلى بشهادته لمحامى الدفاع قد حرص أن يخبر المحكمة أنه «قد ولد فى الطبقة العاملة وأنه قد صار يتيماً فى عمر الثامنة وتولت تربيته جدته» مما ربى عنده إحساسا بتبصر خاص بالاستخدام الحر الطبيعى للكلمات ذات الحروف الأربعة فى الحياة العادية.

وأيا كانت قضايا الخلاف السياسية أو الطبقية في القضية فالواضح أن المتهم الموضوع فى قفص الاتهام فى قضية لدى شاترلى كان الأدب نفسه. فالكاتب المعنى دافيد هربرت لورنس David Herbert Lawrence كان قد أصبح فى عام ١٩٦٠ قديساً أدبياً وواحد من أبرز الكتاب المحدثين وقد وصفه ف.ر.ليفز F.R. Leavis الذى

كان رئيساً لكلية فى كمبردج (Don) وكان أكثر النقاد تأثيراً فى ذلك الوقت، بأنه واحد من ثلاثة أو أربعة من الكتاب الذين يمثلون «التراث العظيم» للأدب الإنجليزى. ولكن مع ذلك فقد رفض ليفز أن يدلى بشهادته فى هذه القضية على أساس أن كتاب ليدى شاترلى ليس واحدا من أفضل كتب لورنس. وقد مات لورنس مريضاً بالسل وهو المرض الذى كان حتى عام ١٩٢٩ مازال المرض الذى يميز الفنان الرومانتيكى الأصيل. وقد مات لورنس من المرض فى عمر مبكر بعد سنوات من المنفى تشابه سنوات المنفى للشاعر أوفيد Ovid. وقد ظل لورنس يهاجم فى رواياته بضراوة المجتمع الصناعى البريطانى الحديث معلناً أن الخلاص للفرد فى هذا المجتمع هو فى الانفعالات وعلى وجه الخصوص فى الجنس الذى يمارس، ليس بالضرورة على نحو غير شرعى، بل فى فورة دم صوفية غامضة مما جعل هذه الروايات نماذج عليا للموضوع الجوهرى الرومانتيكى.

والواقع أن القضية القانونية لم تستخلص بوضوح أبداً خلال المحاكمة. فقد كان التركيز أحياناً على السؤال هل ليدى شاترلى هو كتاب إباحى وما هو معنى الإباحية، ولكن التساؤل القانونى اتجه بعد ذلك إلى التساؤل هل الرواية تعد أدباً. وذلك لأنها إذا كانت أدباً فإنه لا يهم إذن إذا كانت إباحية أم لا وفقاً لقانون جنكنز. وعلى هذا كان من الضرورى أن يتم تعريف الأدب حتى يتبين إن كان كتاب ليدى شاترلى ينطبق عليه هذا التعريف أم لا. وهكذا استحالت القضية إلى حوار علنى ممسرح للسؤال: ما هو الأدب؟ وكيف يفترق ويتميز عن غيره من صور الكتابة» ولا شك أن شبح البروفيسور إيه آيه. فريمان E. A. Freman كان يبتسم بكآبة حول هذه الإعادة لسؤاله: «وماذا يعنون بالآداب والأدب؟» وهو السؤال الذى وضعه فى وقت وجو أخلاقى مغاير فى جامعة اكسفورد.

وهكذا كان على المؤسسة الأدبية التى كانت فى غالبيتها من الأكاديميين أن تجيب مرة أخرى على السؤال. فمن هم أقدر معرفة منهم بتعريف الأدب. وقد كان الأمر متعلقاً بموضوعات عملية. فلو استطاع الخبراء أن يعرفوا الأدب تعريفاً مقنعاً وعلى نحو ما تصبح ليدى شاترلى مندرجة فيه فان هذا لا يعنى فقط أن واحداً من أكبر الكتب المصادرة سوف يبرئ ويفرج عنه ولكن هذا سيعنى أيضاً أن واحدة من أهم المعتقدات الرومانتيكية والحداثة وهى الاعتقاد بأسبقية وارتفاع الأدب فوق الأخلاق وقيم الطبقة الوسطى، سوف تكون مبررة سليمة. وكان للمحاكمة كذلك جانبها الرمزى فقد كانت فرصة لأن ينكشف أمام العالم وجود أهمية الأدب بالنسبة للنظام

الاجتماعى. وهكذا اجتمع للقضية أفضل من يستطيعون القيام بهذه المهمة فى سلسلة متواصلة ممن يكتبون أو يدرسون أو يفسرون الأدب وكانوا جميعاً على صلة ما بالجو الأكاديمى. فكان هناك كتاب بارزون مثل إيه إم فورستر E.M. Forester وس. داى لويس C.Day Lewis والسيدة ربيكا وست Dame Rebecca West وريتشارد هوجارت Richard Hogart وستيفين بوتر Setphen Potter. وكان هناك عدد من النقاد البارزين وأساتذة الجامعات الذين حاضروا أو كتبوا عن لورنس أمثال جراهام هوج Graham Hough وكنيث موير Kenneth Muir وهيلين جاردنر Helen Gard-ner ورايموند ويليامز Raymond Williams وجوان بنيت Bennett ثم عدد من المتأدبين أمثال نويل آنان Noel Annan وسير وليم أمرى وليامز Sir William Em-rys ونورمان سانت جون- ستيفاس Norman st. John Stevas كما كان هناك عدد من المثقفين الكنيسيين أمثال أسقف وولويش Bishop of Woolwich ومن السياسيين المصقولين بالثقافة مثل روى جنكنز (عضو البرلمان) وجمع آخر غير هؤلاء وبلغ عددهم جميعاً خمسة وثلاثين شاهداً كانت أخرهم الآنسة برناردين وال Bernardine Wall وهى متخرجة حديثاً من كمبردج وكانت تكتب حينئذ رواية وقالت فى شهادتها إنها متخرجة حديثاً من كمبرج وكانت تكتب حينئذ رواية وقالت فى شهادتها إنها قرأت مرتين نسخة غير منقحة من رواية ليدى شاترلى ووجدت أن هذه النسخة تفوق أدبياً النسخة المنقحة والتى قرأتها وهى طالبة.

وهكذا اجتمعت إذن المؤسسة الأدبية المتمركزة فى الجامعة وتبدت المؤسسة نفسها واضحة بالأدباء والعلماء والناشرين الغيورين على الصالح العام والكنيسيين الواسعى الأفق والمتأدبين من الجمهور والمثقفين- وتجمعوا جميعاً ليشهدوا بجدية وطرافة حول عدد من الأسئلة المتعلقة بالموضوع: فما هو الأدب؟ وهل رواية ليدى شاترلى من الأدب؟ وكانت مقاربة هذه الموضوعات تتم أحياناً فى حدود اجتماعية. ففى محاولة لإثبات أن الرواية هى حقاً من الأدب فإن البروفسور فيفيان دى سولا بنتو Viv-ian De Sola Pinto وهو من جامعة نوتنجهام التى درس فيها أحياناً لورنس قد سأل هل كان الكتاب موضوعاً فى المعرض الذى نظمته الجامعة؟ وهل الكتاب فى مكتبة الجامعة؟ وهل كان يتم تشجيع الطلبة على قراءته؟ وهل كان يدرج ضمن اختيارات درجة الشرف؟ (وكأنما شبح بروفسور فريمان مازال قائماً).. ومتشجعاً بما تلقى من إجابات فإن محامى الدفاع جيرالد جاردنر Gerald Gardiner (محامى الملكة) قد مضى ليسأل عن ترجمة ونشر كتب لورنس فى أقطار أخرى: «فإلى أى حد تدل حقيقة

أن روايات كاتب إنجليزى قد نشرت فى معظم أقطار العالم الغربى هو أمر يدل على القيمة الأدبية للكتاب؟».

وقد وافق بروفسور دى سولا على أن هذا يعتبر مؤشراً على ذلك ثم أضاف مسرعاً إن فى ذلك دلالة ما» ولكنه يريد أن يكون واضحاً فيقول إن صفة «الأدبية» هى عطية من عطايا مهنته فيقول: «وأعتقد أن المعيار الحقيقى.. للقيمة الأدبية يمكن أن يكون هل تمت دراسة الرواية فى الجامعات وهل قرر دراستها أولئك الذين يدرسون فى الجامعات».

وبهذا النحو الذى سارت به القضية أمكن أن يتقرر ببطء أن الأدب هو هذا النوع من الكتابة الذى يكتبه كاتب معترف بعبقريته وأنه يتكون من كتب يجرى تعليمها فى البرامج الأدبية بالجامعات وأنه يتمثل فى هذه الكتب التى يرى أنها أدبٌ أولئك المختصون المهنيون الذين يكتبونها ويحكمون عليها ويصفونها ويعلمونها ويكتبون كتبا عنها. وقد صاغت السيدة (الليدى ربيكا وست وهى كاتبة محترفة لزمن طويل هذا التعريف الاجتماعى بشكل أكثر قوة وإن لم يكن بأكثر مباشرة: «أن القيمة الأدبية الكبيرة لكتاب (لورنس) هى شئ يضفيه القراء عليه لقراءتهم له بأعداد كبيرة كما يمنحه هذه القيمة النقاد بكثرة ما يكتبونه عنه». ولكن السيدة الكاتبة تفاجئها أخيراً فكرة ثانية فتضيف إلى كلامها السابق قولها: «إنه ليس أمراً سهلاً أن تعرف القيمة الأدبية».

وقد كان من الممكن أن تظل مياه هذه القضية رائقة غير عكرة لو أن مثل هذا المعيار الاجتماعى للأدب- أى هل كان لورنس موضع تعليم وقراءة واختبار فى برامج الدراسة- قد ثبت وساد ولكن لم يكن هناك مهرب من أن يتشجع الخبراء بظهورهم فى الضوء العلنى للمحكمة ويبدأون فى المغامرة فى الأعماق حيث يعتقدون أن الخواص الأدبية الجوهرية تكمن وتختبىء. فقد بدا أحياناً أن التعريف يستهدف الكشف عن الخصائص الشكلية للعمل الأدبى وفى أحيان أخرى كان التعريف يبحث عن هدف المؤلف ومقصده Authorial intention وأحياناً أخرى يتعلق بالنبرة التى تعطيه الطابع العام وبالمضمون. فكان ريتشارد هوجارت يرى أن كتاب ليدى شاترلى «هو كتاب ذو قيمة أدبية متميزة فائقة «وذلك لأن الطابع العام الذى يفرض نفسه على كقارىء شديد العناية بما يقرأ هو هذا الشعور بضرورة التوقير العظيم الذى يجب أن يشعر به الشخص نحو الشخص الآخر الذى يحبه وخاصة التوقير للعلاقات الجسدية للمرء».
أما هيلين جاردنر فكان معيارها الأدبى أقل عاطفية وأكثر بلاغية.

فتقول هيلين جاردنر:

«أرى أن على المرء في مناقشة القيمة الأدبية أن ينظر في أمرين.:

> أولهما، فيما أرى، هو تبين ماذا يريد الكاتب أن يقول. أما الأمر الثاني فهو مدى نجاحه في هذا. والأمران لا يمكن دائماً قياسهما بنفس المقاييس. فقد يجد المرء قيمة أدبية كبيرة في قطعة من الكتابة عن تجربة تافهة لها مع ذلك أهمية كبرى وقيمة عظيمة على الرغم من أن المرء قد يشعر أحياناً أن الكاتب لم يدقق في إيصال ما يريد إيصاله للقارىء. وأنا أرى أن الفقرات موضع الشك في كتاب الليدى شاترلى قد نجحت إلى حد يفوق كل توقع في أن تحقق شيئاً هو في غاية الصعوبة وهو شيء لم يحاول تحقيقه إلا عددا قليلا من الكتاب بمثل تلك الشجاعة والإخلاص الشديد، وذلك هو محاولة أن يضعوا في كلمات تجارب يصعب جداً تحويلها إلى كلمات».

أما السؤال هل كل الموضوعات تصلح أن تكون موضوعات للأدب على حين أن هناك موضوعات لا تصلح سواء كانت قبيحة أو جميلة، فإنه سؤال قديم في المباحث الجمالية وقد ظهر مرات كثيرة خلال المحكمة وعادة بالإشارة إلى الجنس الخشن واللغة الغليظة في الرواية. وقد وضع القاضي الذى كان يرى أن «القذارة لا يمكن أن تكون فنا» السؤال مباشرة لليدى ربيكا وست: «ما القيمة الأدبية للكتاب؟» وقد تعثرت السيدة في بداية الأمر واختلط عليها القول ولكنها جمعت فكرها ونفسها بعد ذلك لتسمح لنفسها أن تعرب بوضوح على أن الأدب يمكن له أن يعالج أى موضوع بشرط أن يفعل ذلك جيداً وبجدية وقالت:

> «إن كتاب ليدى شاترلى مليء بجمل يمكن لأى طفل أن يحكم عليها بأنها حمقاء لأنها سيئة الكتابة. فهو (المؤلف) كان رجلاً لم يتلقى تربية متمسكة بأداب السلوك في المنزل. كما أنه يعاني من عيب كبير يفسد كتابه. فهو يكاد يكون منعدم القدرة على الفكاهة والمراءاة والمسايرة. والكثير من صفحات الكتاب في نظرى سخيفة مضحكة ولكنني مع ذلك أقول إن للكتاب قيمة أدبية لا شك فيها. فالعمل الفني في نهاية الأمر ليس شيئاً اعتباطياً.

فالعمل الفنى تحليل لتجربة وتأليف وتركيب لنتيجة هذا التحليل وهو بهذا يجعل الحياة أمراً جدياً ويجعل الدنيا أكثر جمالاً. وعلى الرغم من أن هناك فى الكتاب أشياء قبيحة، وعلى الرغم من أن هناك محاولات غير موفقة لمعالجة الكلمات القبيحة. فإننى مع ذلك وبهذا المعيار أرى أنه كتاب جيد فى نظرى».

أما جراهام هوج Graham Hough فكان أكثر صدقاً واستقامة وإذا كان أقل تحديداً. فعندما وجه إليه المدعى العام هذا السؤال الذى يأمل من خلاله أن يجعل الطريق ممهداً: «هل يمكن أن تقول لنا كخبير في الأدب الإنجليزى ما المسائل التى يجب أن تؤخذ فى الاعتبار عند تقويم القيمة الأدبية لكتاب ما؟» وعند ذلك أجاب قائلاً: «إننى أعتقد أن هذا أمر يصعب جداً القيام به بشكل عام. فأنا أرى أنه أمر يختلف باختلاف نوع الكتاب وما هو. فنحن هنا نناقش رواية وأرى أن أحد الأمور التى يجب على المرء أن يأخذها فى الاعتبار هو التساؤل هل هى تمثيل صادق ومخلص لجانب من الحياة أم لا... فالكتاب يتعلق بموقف هام، فهو يبحث فى العلاقة بين الرجال والنساء وفى علاقتهما الجنسية وفى طبيعة الزواج، وكل هذه أمور فى غاية الأهمية لنا جميعاً» وقد يكون هوج Hough قد أحس أن فى كلماته شئ من الغموض فأراد أن يجعل تعريفه أكثر تحديداً وبروزاً فأضاف إلى ما قاله أن من المطلوب فى الأدب «أن تكون الشخصيات مرسومة غاية فى الدقة والحميمية».

ولما كان الأدب كثيراً ما يعرف بأنه نوع من الكتابة التاريخية التى تحافظ للناس على الطرق التى فكر بها البشر وشعروا بها فى الماضى وتجعلها متاحة لقراء الحاضر، فإن المدعى العام قد انتهز فرصة إثارة هذا الجانب واندفع من الفجوة التى فتحت له ليسأل الشهود من الخبراء إذا كان لورنس قد قدم صورة صادقة لزمانه وعاداته السلوكية. فلما أكد له الشهود أن هذا ما حدث فإنه سجل عليهم بعض النقاط فى التغلب عليهم عندما وجه الانتباه إلى هذا المشهد الفاجع فى رواية ليدى شاترلى الذى صحب فيه والد ليدى شاترلى وهو رسام بارز وعضو فى الأكاديمية الملكية حارس المزرعة مللورز Mellors للغداء معه فى ناديه الخاص. وهناك وبعد بضعة كئوس تضاحك الرجلان على تجاربهم فى النكاح ويبدأ الرسام يحكى عن ذكرياته حول انتصاراته الجنسية وضرب بيديه فى ضلوع الرجل وهو يضحك معه على انتصاره فى تلقيح السيدة شاترلى.. وبعد شئ من التفكير لم يستطع أحد أن يدافع عن هذا المشهد على أنه تصوير تاريخى دقيق للنوادى أو للأكاديمية الملكية فى ذلك الوقت السابق.

ولقد جرت محاكمة الليدى شاترلى بالطبع عام ١٩٦٠ وذلك قبل ازدهار عصر النظرية الأدبية وقبل أن يصبح الأكاديميون على وعى وانشغال بمواقفهم وآرائهم عن بويطيقا الفن والشعر. ومهما أخذنا فى الاعتبار الظروف والملابسات التى أحاطت بالشهادات التى قدمها إلى المحكمة الخبراء القادمين من الأقسام الأدبية فى الجامعات فإن التفسيرات التى قدموها للشئون الأدبية كانت بشكل عام مضطربة بشكل مخجل بل ومتناقضة يبدو عليها الإهمال والغموض وكانت مصاغة بأسلوب غير ملائم أو مناسب وكأنها لم تحظى بدرجة كافية من التفكير وهذا ما حدث بالفعل. ولم تكن هذه العيوب أكثر وضوحاً بشكل فاضح منها فى الشهادات التى تناولت الخواص الشكلية للنصوص الأدبية. ومن نماذج هذه الشهادات شهادة Merryn Griffith Jones مريين جريفث- جونز وهو محامى ربعة سميك من ويلز عرف كمحامى ادعاء وكان جنكنز يطلق عليه «سوط لا يكل ضد الأنجاس غير الأطهار» وكان على الأقل يزعم أو يتظاهر بأنه ليس من أصحاب الاتجاهات الأدبية.، وقد تكلم هذا المحامى عن المجلة التى مولتها هيئة المخابرات العالمية الأمريكية وبعد أن ذكر هذا التمويل سماها «الصدام أو اللقاء» The Encounter بدلاً من أن يسميها لقاء، وراح يتحدث عنها وهو يرسم على وجهه ابتسامة باهتة وكأنه يعرف الكثير واحتمل الكثير من رئيس تحريرها ستيفن سبندر Stephen Spender الذى كان حاضراً بين الخبراء الذواقة يضحك ضحكات مكتومة على أسلوب المحامى الخارج عن نطاق الذوق والمألوف. ثم اتجه المحامى بتبجح إلى جراهام وهو يسأله مهدداً: «هل تتفق معى أن الكتاب الجيد الذى يكتبه كاتب جيد لا يصح أن يظل يكرر الأشياء مرة بعد مرة؟ أليس هذا إعادة مملة، أليس كذلك؟» وأجاب هو: لا أنا لا أتفق مع هذا. فهناك كثيراً من مثل هذا فى الكتاب المقدس مثلاً. والتكرار مستخدم فيه بكثرة». وكان جريفث جونز قد تحدث قبل ذلك عن أن لورنس يخطىء فى الاقتباس من الكتاب المقدس ويزعم أنه يعرفه جيداً ويقر بما فيه. وهكذا كان رد هوج كأنه ضربة موجهة للمحامى. ولكن مهما كان عدد المرات التى أراد جريفث جونز أن يزعم أنه قرأ أو سمع تلك النصوص المتوازية الرتابة فى الأناجيل بلغة طبعة الملك جميس فإنه أراد أن يؤكد أنه لم يعرف شيئاً شبيهاً بذلك الإصرار عند لورنس ألا يترك شيئاً قبل أن يقوله على الأقل ست أو ثمانية مرات ومع ذلك لا يترك الأمر يمر.

واستمر يقول: «هل تعتبر أن من الكتابة الجيدة أن يكرر مرة أخرى عبارة «الرحم والأمعاء» «الرحم والأمعاء» و«الأمعاء والرحم».. وهل هذا ما تطلق عليه حقاً كتابة خبرة

فنية؟». ولم يكن بوسع هوج ألا أن يجيب ببسالة على ذلك قائلاً: إنه يكتب كذلك دائماً وهو دائماً ينجح فى محاولته». وقد ظهر مرة أخرى موضوع التكرار كصفة أدبية مع النظر فى هل كانت مشاهد الجنس هى نفسها مرة بعد أخرى فيما عدا تغيير فى مواضعها وهل هذا لا يقلل من القيمة الأدبية للكتاب.

ولقد تلقت بعد ذلك عناصر أخرى فى الأسلوب الأدبى مثل الاستعارات التى هى المجاز الأول فى الأدب الرومانتيكى تمحيصاً وتدقيقاً غاية فى العناية فيسأل جريفث جونز: هل يمكن لإنسان أن يفيض من الرحم والأمعاء ويبقى مع ذلك حياً؟»، «نعم يستطيع بمعنى استعارى» «حتى بمعنى استعارى؟»... «نعم» ويأتى أيضاً التركيب للعمل تحت النظر والتساؤل. فكان هناك الكثير من النقاش حول هل «إدخال مادة لا علاقة لها يقلل من القيمة الأدبية للكتاب». وحيث إن الإجابة التقليدية على الأقل فى ذلك الوقت الذى كان الاتجاه الشكلانى مازال سائداً هى «نعم» فقد أصبح من المهم هل رواية لورنس رواية محبوكة السبك أو أن الحكاية الرئيسية ليست إلا تبريراً للمناظر الجنسية. وكان رأى الخبراء أن العمل الأدبى يجب أن ينظر إليه كليته مما أثار نقاشات ملتوية لا تقف على قدميها حول هل الأجزاء غير الجنسية مثل هل تلك الفقرات المتعلقة بمناجم الفحم وتناول رجال المنطقة للفن كانت لها أى هدف أدبى.

وقد أدت هذه الأسئلة بدورها إلى التساؤل حول الطريقة المهلهلة التى كتبت بها الرواية. وقد كتب لورنس كعادته الرواية فى ثلاث صور وفى الرواية المعروفة باسم «ليدى شاترلى الأولى» لم يكن فيها مناظر أو لغة جنسية مكشوفة ولكنها أضيفت فى الصور التالية ولهذا فقد يشك فى أنها أضيفت لزيادة البيع وليس لرفع القيمة الفنية للرواية. إن لورنس نشر فعلاً طبعة من هذه النسخة المعدلة والمضاف إليها فى فلورنسا وقد حققت له ربحاً كبيراً.

ويبدو أن هذا كله أموراً مضجرة غير جلية. ولكن المؤسسة الأدبية البريطانية لم تتخذ قبل ذلك أبداً موقفاً على أساس من نظرية مجردة. فالأمور الخلقية كانت دائماً همها الأساسى. وكان دفاعها عن ليدى شاترلى وعن الأدب على أسس أخلاقية كانت موضعاً لمشاعر عميقة أكثر منها موضعاً للنظر والبحث العقلى. وفى سلوك المؤسسة على هذا النحو كان خبرائها واضحين فى أنهم لا يدافعون عن العلاقات غير الشرعية أو الإباحية محتجين بأنهم لا هم ولا القانون يقبلون شيئاً من هذه الأمور المبتذلة. كما أنهم لا يهتمون كثيراً بالجنس وخاصة بمستوى الفيوض والاحتكاك أو باللغة الخشنة الغليظة التى استخدمها لورنس للتعبير عن الإثارة الجسدية أو الطاقة الجنسية

الصرفة. والواقع أنه من الصعب عندما يقرأ المرء شهادات الخبراء الأدبيين ألا يشعر، مع كل نواياهم الطيبة، أن مواقفهم من الجنس والفن هى من النوع المبالغ فى عقلانيته والمسرف فى خلقيته، وهى نفس المواقف التى حاول لورنس أن يسخر منها فى رواية ليدى شاترلى. ويتلخص موقفهم فى أن لورنس وفنه العالى قد حول ما يمكن أن يكون شيئاً قبيحاً محتقراً أى الجنس الخشن الغليظ، إلى أدب متعال. أما ليدى ربيكا وست وقد تكون أكثر قدرة على معالجة الموضوع، فإنها قالت فى كلمة خاطفة وقصيرة إنها ترى أن لورنس كان وراء عودة الروح إلى حياة أكثر عاطفية وحدة ولكنه كما قال هـ. ج. ولز قد عاد إلى صفات جعلته يتعجب ويتساءل ما هذا الذى أدخل نفسه فيه، وبهذا أحست السيدة ربيكا وست أن عليها أن تضيف «أن لورنس لابد قد حاول أن يصور ما يحسه بعض الناس عندما تكون لهم ثقافة مختلفة مثل الأسس الثقافية لإيمان دينى».

وقال أحد رجال الكنيسة الذين كانوا من شهود الدفاع أنه قد وجد أن الرواية خلقية تماماً لأنها تجعلنا نرى أن الرب ليس فقط هو المحبة: «بل إن الرب هو الخالق.. وأن الإنسان يشارك فى المسئولية عن الخلق وهذا.. ما تم التعبير عنه مباشرة فى العلاقة بين الجنسين». وعلى الرغم من أن ليدى شاترلى هى قصة عن الزنا فإن بعض الخبراء قد صرحوا بأنها دفاع عن الزواج، «والزواج الصادق» بالطبع. على حين أن الخبراء الآخرين قد صرحوا بأنها لا تصلح فقط لأطفالهم ولأطفال الآخرين، وليس ذلك فحسب، بل وأنها أخلاقية بالمعنى العميق للأخلاق المسيحية» فهى نظرة صادقة وصحية سليمة» إلى الجنس، وقال أحدهم إنها مثالية لأنها تستخدم كرسالة توجيه دينى لمجموعات الشباب من الفقراء والمعدمين، وأنها، فى نظرة أخرى، تصوير للعلاقات الثابتة بل وإنها دفاع عن العفة ضد العلاقات غير الشرعية والإباحية. وبدلا من أن يقبلوا هذا الذى ظل لورنس يصيح به فى كل موضوع ويكرره مرة بعد أخرى من أن الجماع هو شئ جيد بل وإنه الشئ الوحيد الذى يمكن أن يخلص الناس فى عالم قد أصابه الجنون بالدعوة للعقلانية، فإن أولئك المتأدبين بكل ما لهم من العناد البارع للمثقفين عندما يكون عليهم أن يقولوا وأن يتخذوا مواقف ما، فإنهم قد قلبوا الكتاب على رأسه. فيقول ريتشارد هوجارت إن لورنس فى نظره كان بيوريتانيًا وقد كان كذلك على نحو حديث غريب لأنه مضى يبحث فى شئ واحد فقط وهو هزة الجماع وبرود المرأة ولذلك فإن الليدى شاترلى هو «كتاب بيوريتانى فى تقديره للحياة» وهذا فى كلمات أحد المتوجين بتاج الأسقف «فعل من أفعال القداس الربانى». وهكذا فإن الطبقة الأدبية المثقفة قد قدمت دفاعها عن فن الأدب من على المنبر العام للمحكمة.

ولكن جريفث جونز الذى مثل الإدعاء لم يقنعه ذلك ولم يتأثر به. فقد ظل ثابت القدم فى موقفه يرفض حتى أن يستجوب الشهود لدحض شهاداتهم بل يقف فقط ليعذب أكثرهم اغراءاً له دون أن يقدم هو أى شهود له. أما تفسيره فهو أنه يقبل القيمة الأدبية للكتاب مما كان يمكن أن يكون نهاية القضية، ولكنه مع ذلك لا يزال يشعر بأن الرواية غير أخلاقية فى أعماقها ولذلك فإنه يظل يصر رغم الدلالة الواضحة للقانون أن الإباحية والأخلاق هما الموضوع الرئيسى للقضية.

أما القاضى جستيس برن Justice Byrne رئيس المحكمة فإنه كان يشعر مثله تماماً بل وعلى نحو أكثر قوة. وعلى هذا فإن نصيحته القانونية للمحلفين كانت توجههم بحكمة «أن لا يدعوا أنفسهم يضلون فى عوالم الأدب العليا». ومضى ليوجه اهتمامهم كيف يمكن للمرء أن يضل: فلسوف تسألون أنفسكم هل إذا لم يكن المرء دارساً للأدب أو حجة فى الأدب الإنجليزى أو دارساً للورنس، فهل سيمكن أن يقرأ فى هذا الكتاب كل تلك الأشياء التى قال الكثير من الشهود إنه كان يقصد أن تكون فى الكتاب». فالقاضى برن يرى أنه مهما كان كل ما يمكن أن يقوله البرلمان والأساقفة ورجال الأدب فإن الأخلاق وليس الفن هى الأمر الجوهرى لصحة المجتمع وسلامته. ولا شك أنه يقر كما يقول:

«بأن هناك حق للتعبير عن النفس سواء فى التصوير أو فى الأدب. والأفراد الذين يعتنقون آراء سياسية ومواقف شديدة يكونون غالباً حريصون على أن يقولوا ما يرون دون اعتبار لأى تحفظ أو قيد وكذلك الأمر مع الكاتب المبدع أو الفنان. فالمرء يستطيع أن يفهم أنه يريد الحرية الكاملة للتعبير عن موهبته أو عبقريته. ولكنه مع ذلك هو عضو فى المجتمع مثله مثل أى عضو آخر. وعليه نفس المسئولية تجاه الأعضاء الآخرين فى المجتمع مثل أى فرد آخر بألا يؤذى أحداً عقلياً أو جسدياً أو روحياً، فإذا قام صراع بين الفنان أو الكاتب فى رغبته للتعبير عن نفسه وبين معنى أن الأخلاق هى أمر جوهرى لصالح المجتمع، فإذا قام مثل هذا الصراع فإن الأخلاق يجب أن تكون لها الغلبة».

وهكذا نرى أن رجال الأدب قد تجنبوا السؤال الحقيقى. أما القاضى فلم يفعل ذلك. فالقاضى يقول بطريقته المباشرة التقليدية أن الفن هو خادم للمجتمع وليس زائراً له امتيازات قد قدم من مملكة عليا للوجود كما ترى الرومانتيكية والحداثة وكما تلقن الجامعات طلبتها بل وليس كما فعل البرلمان عندما جعل هذا الوضع قانونياً. وعلى الرغم من أن القاضى قد رفض أن يأمر بدفع مصاريف الدفاع القانونية أو تكلفة

المحلفين لكتب بنجوين فان الناشر قد واصل بيع أكثر من مليونين من نسخ ليدى شاترلى غير المنقحة فى السنة الأولى للطباعة. وقد أصبح روى جنكز سياسياً شهيراً من الأحرار واحتل منصب رئيس جامعة أكسفورد. أما سير آلن لان فقد أصبح مليونيراً، أما الأدب فهو الذى لم يكن موفقاً على هذا القدر من التوفيق.

حقاً إن قضية ليدي شاترلى لم تكن أكثر من فضيحة مؤقتة وكانت مادة لوسائل الإعلام أكثر منها حدثاً تاريخياً ذى أهمية. ولقد أحس الكثيرون من رجال الأدب بالحرج من القضية. ومن هؤلاء السيدة أيديث سيتويل Dame Edith Sitwell وكاترين آن بورتر Katherine Anne Porter اللتان كان من رأيهما أن القضية قد أكدت للعالم أن الأدب هو أمر ساذج وأن أولئك المنشغلين مهنياً به هم جماعة من الحمقى الفاسدين والقابلين للرشوة. وقد كتب جون سبارو John Sparrow مقالة نشرتها الأنكونتر يسخر فيها من جدية ووقار الشهادات بالإشارة إلى أن أولئك الذين كانوا يمتدحون لورنس وحديثة عن الجنس على أنه توقير للحياة أنهم قد أغفلوا نهائياً أن مللورز قد ضاجع ليدى شاترلى على الأقل فى إحدى المرات مضاجعة شاذة وأنه قد أتاها من الخلف.

ولكن فشل أصحاب مهنة الأدب أن يصفوا فى قضية ليدى شاترلى بأى قدر من الدقة والاتفاق خصائص الأدب وأن يؤكدوا بأى قدر من الثبات والإقناع مكانته فى الحياة الاجتماعية الحقيقية كان فى الحقيقة دلالة على فشل تاريخى أكبر ليضعوا الأدب ويقيموا له مكاناً فى أعماق الحضارة الثقافية. وقد حاول ليفى ستراوس Levi-Strauss وهو أنثروبولوجى بنيوى أن يثبت وخاصة فى كتابة «العقل البدائى» أن فى الحضارات البدائية لا تصبح نظم القرابة أو الدين وأى تركيب اجتماعى آخر ثابتة وواقعية حتى يتم وضعها فى نظام محكم ومدروس. فالفشل فى إقامة القيم والتصورات على أسس ومبادئ الثنائية Binary Principles ومحاور نموذجية تآليفية فى صورة نظريات مكتملة ومقبولة فإن هذا يترك ممارسات المؤسسات بدون الأساس الاجتماعى الضرورى. وليس من شك أن هذا بالمثل يعتبر أمراً ضرورياً فى المجتمع الغربى الحديث حيث يقدم العلم النموذج الأساسى للنظرية المطلوبة. والذى ثبت من قضية ليدى شاترلى أن الأدب على نحو دراماتيكى ينقصه الأساس النظرى وأى تنظيم منهجى لأجزائه على نحو يجعله واقعى وذى معنى لعين المشاهد وللعالم بصفة عامة. والواقع أن الوجود الباهت للأدب هو أمر واضح، وفشل خبراء الأدب فى قضية ليدى شاترلى أن يعرفوا الأدب يثبت بوضوح لماذا كان هذا. وعلى أية حال فإن نتائج عدم وجود نظام أو قيم قد أصبح فى الجامعات أمراً هو غاية فى الوضوح.

وعندما تم قبول الأدب فى الجامعة الحديثة على أنه صورة من صور المعرفة فإنه دخل فى نوع من التعاقد غير المكتوب وما قد يسميه البعض صفقة فاوستية لأن يتمشى مع المعايير التى تحكم المعرفة والتى كانت حينئذ ومازالت موضوعة بالعلم. فالأدب قد قبل بذلك أن يقدم تعريفاً موضوعياً لدراسته بقدر من التحديد وأن يطور منهجه تحليلياً وأن يحدد وظائف الأدب. ولم يكن المطلوب بالطبع أن توضع له بنية مثل الكيمياء الحديثة أو علم الطبيعة فلقد كان من المفهوم عموماً أن الموضوعات المختلفة قادرة على درجات مختلفة من المنهجية. وقد كان يكون كافياً مثلاً أن يتم الاتفاق وتطوير ما تعتقد الغالبية أنه كذلك وأن أفضل وصف للأدب هو أن يكون Fiction أى تخيل أو خيال. وقد يجب أن يضاف إلى ذلك أنه خيال واعى بذاته كى يتميز عن غيره من نماذج الخطاب الخيالى مثل الفلسفة أو التاريخ اللذان يؤكدان على مسئوليتهما عن الوقائع وعن واقعيتهما. أو قد يكون من الكافى أيضاً أن يقال بكثير من الاتفاق العام أن الأدب كموضوع متميز عن الموضوعات التى تعالج الحياة فى حدود إحصائية مثل علم الاجتماع والانثروبولوجى بالقول بأن الأدب يصور أوجه من الوجود كما يمارسها الأفراد وقد استطاع سير والتر رالى Wolter Raley فى وقت مبكر أن يمسك بالقضية وبالفشل فى معالجتها. فهو يقول: إن السؤال الأول لأى كاتب هو لماذا يكتب أى شئ. فعند هذا نتوقف. ولقد قبلت الجامعات إجابات غير ملائمة على نحو مُزرٍ لهذا السؤال».

وهناك من الكتاب مثل ستيفان مالارميه Stephane Mallarme وت. إس. إليوت T. s. Eliot مثلاً من اعتقدوا أن أية محاولة لتعليم الأدب على أى نحو كانت محاولة ضالة وهدامة. وكان هناك كثيرون آخرون وأكثرهم شهرة ف. ر. ليفز F.R.Leavis الذى كان يرى أن أية محاولة لمنهجية دراسة الأدب هى محاولة حمقاء. وأنها مجرد تعالم وليس علم. والتهلهل أو التفكيك غير العلمى للدراسة الأدبية أو بعبارة أكثر إيجابية تعدديتها كان الكثيرون يعتبرونها مصدر قوة لها ومن هؤلاء وين بوث Wayne Booth الذى عبر حديثاً وبفصاحة عن هذا الموقف وأوصى ومارس بصبر طويل لا يكاد يحتمل التعبير عن التسامح والفهم لكل أوجه النظر النقدية. وقد تمت الموافقة منذ أمد عن هذا التسامح على أساس أنه يتجنب ضيق وتحديد الدراسة التاريخية والتعصب العلمى الزائف للمباحث الاجتماعية بحيث يسمح للأدب أن ينشغل ويتابع المصالح والاهتمامات الإنسانية على نطاق واسع بأية طريقة أو وسيلة تكون مجزية

مثيرة للاهتمام. ويمضى هذا الدفاع ليقول إن الأدب مقولة تتسع لكل شئ وأنها تشمل عدداً كبيراً متنوعاً من النصوص ومن وجهات النظر النقدية المختلفة بحيث لا يكون هناك معنى لضمها جميعاً فى موضوع متماسك واحد أو النظر إليها من وجهة نظر واحدة.

ولا شك أن هذا الاتجاه إلى الاسمية بالمعنى الفلسفى nominalism الذى يضاد القول بالجوهرية anti- essentialism له قوة لا يمكن إنكارها. غير أن نتائجه الواضحة والتى لا يمكن تقريرها كمياً فى مجال التقدير العلمى بالنسبة للأدب قد أدت إلى تدهور مستمر فى التقدير العقلى للأدب فى الإطار الجامعى حيث مازال من المطلوب فى المعرفة الحقيقية أن تستوفى شيئاً على الأقل من المعايير العلمية. وقد ظهر هذا التدهور على نحو مباشر وواضح فى النقص الذى حدث خلال السنوات العشرين الماضية فى عدد الطلبة المسجلين الذين يريدون التخصص فى الأدب فى جامعات الولايات المتحدة. ولا شك أن هناك أسباب أخرى لهذا التدهور غير العجز عن تفسير ما هو الأدب ولماذا لم يعد مهماً. ولكن الأدب على العموم فى أوقات الاختبار كان ضعيفاً فى تبرير وجوده وتدهورت أقسام الأدب فى كثير من المواقع إلى أقسام خدمات تقدم مساندة لمهارات القراءة والكتابة للطلبة الأكثر ضعفاً ومقدرة.

والواقع أن هذه السذاجة والبراءة النظرية للنظام الأدبى التى أظهرتها المؤسسة الأدبية فى محاكمة الليدى شاترلى قد جعلتها دائماً معرضة للتجريح. وقد حدث فعلاً بعد ١٩٦٠ أن استطاع المنظرون البنيويون وما بعد البنيويين بميولهم واتجاهاتهم السياسية القوية أن يصيبوا هذه المؤسسة وأن يهدموا النظام الأدبى القديم من ثغرة هذا الضعف. وفى مزيج من حركة الإصلاح البروتستانتية وشئ من الثورة الفرنسية استطاعت الثورة النقدية أن تكتسح الدراسات الأدبية وأن تنتشر فيها كما ينتشر مرض الحصباء فى قبيلة بدائية لتثبت بسهولة خواء النظام الأدبى القديم وأن تنزع هالة الغموض والسحر عن المعتقدات التى ورثها من الحركة الإنسانية وأن تفرغها من قيمتها».

# الفصل الثالث

# المؤلفون كأصحاب دخول
# والقراء كبروليتاريا
# والنقاد كثوار

إننا نقف الآن فى أواخر القرن العشرين وسط خرائب ما كان يبدو منذ عهد قريب جديدا ولكنه استحال بسرعة إلى ما يعتبر الآن النظام الأدبى القديم. وقد يكون من المستحيل أن نحدد بدقة تاريخاً لانهياره وأن نعدد أسباب ذلك بدقة. ولكن هناك سلسلة مقالات جمعها ليونيل تريلنج Lionel Trilling فى كتابه «ما وراء الثقافة» Beyond Culture وخاصة مقالة بعنوان «حول تدريس الأدب الحديث، ١٩٦١ ومقالة: «البيئتان: تأملات فى دراسة الإنجليزية ١٩٦٥»، فهو يسجل فى هذه المقالات كيف حدثت التغيرات وكيف عاناها وعايشها أولئك المدافعون عما كان يعتبر حتى ذلك الوقت غاية فى التقدم والحرية بل والجذرية الثورية. ثم أصبح لدهشتهم النظام الأدبى القديم. ولا يقدم تريللنج وصفاً لما حدث فقط بل ويطرح تفسيراً لماذا حدث وكيف كان التغيير محيراً ومؤلماً.

ولقد بدأ الهجوم على الأدب يصبح ملحوظاً فى الجامعات خلال الاضطرابات التى ارتبطت بحرب فيتنام مثل حركة التعبير- الحر فى كاليفورنيا التى ظهرت فى وقت مبكر من عام ١٩٦٠ ثم ثورة الطلبة فى شوارع باريس عام ١٩٦٨ والفوضى والتمزق الذى بلغ قمته فى جامعة كولومبيا حيث كان تريللنج يدرس فى أواخر هذا العقد. ولم يكن الهجوم موجهاً بداية ومباشرة إلى الأدب بل على نحو عام الى الجامعات بما فى ذلك كل أقسامها وموادها الدراسية وذلك باعتبار أنها الجانب الضعيف القابل للتجريح فى تركيبة السلطة. ولكن تريللنج الذى كان حينئذ شخصية عامة وخير من يمثل الآداب الأكاديمية فى أمريكا، فإنه قد فهم مع ذلك أن هناك صلة وثيقة بين هذه الأحداث وبين الأدب. وهو كناقد فى تيار وتراث ماثيو أرنولد Mathew Arnold الذى كتب عنه تاريخاً لحياته وظل أسلوبه المتعقل فى الكتابة وإبداء الحجج نموذجاً له، وهكذا كان دائماً المعبر عن القيم الاجتماعية والخلقية للأدب والنقد الأدبى.

ولكن المقالات فى كتابه «فيما وراء الثقافة» قد شكلت صدمة لجمهور المتأدبين لأنها بدلا من أن تدافع عن الثقافة العليا ضد ما اعتبر حينئذ هجمة بربرية فإنها عبرت عن التشكك العميق فى فائدة تعليم الأدب فى الجامعات. وكان الأدب الحديث هو الذى أزعج تريللنج على وجه الخصوص مشيراً بذلك إلى كافكا Kafka وجويس Joyce ومان Mann وإليوت Eliot . وذلك على الرغم من أنه كان ذو أثر فعال هو نفسه فى إدخال هذه الكتابات فى برامج الدراسة فى كولومبيا على أمل واعتقاد متفائل أن مواقف هذه الكتابات التى تعبر عن الاغتراب قد تصدم طلبة الطبقات الوسطى فى طرق تفكيرهم التقليدية التى لا تتحرى التساؤل والبحث وتدفعهم إلى نوع من الممارسة

الحرة لعقولهم» على حد تعبير أرنولد وتجعلهم ينظرون فى «أفضل ما كتب أو عرض له الفكر فى العالم». ولكن تريللنج يقول لنا إنه نتيجة لأنه فى تدريس هذه الأعمال الحديثة كانت هذه الأعمال تناقش بسرعة فى الفصول الدراسية رغم تعقيدها مما أضفى عليها مكانة الكلاسيكيات وطبعها بطابع الحجة والمصدر لما يقال فيها. وقد شجع هذا على التقبل السهل الذى لا يسأل ولا يتحرى البحث، بدلا من أن يثير ذلك التفكير والنظر فى تلك النظرة السوداء التى تقدمها هذه الأعمال عن الحياة.

فى وجه هذا الغضب الذى ثار فى الحرم الجامعى فإن تريللنج قد بدأ يضطر للاعتراف، متأخراً للأسف، بما حاولنا تصويره فى الفصل الأول من أن الأدب منذ أواخر ١٧٠٠ كان قد وضع نفسه فى مواجهة مع خط النظام الاجتماعى. فبعد أن أقر بأن كلاسيكيات الأدب الحديث لا تعد محايدة سياسياً أو اجتماعياً فإنه قد بدأ يرى لأول مرة، فيما يبدو «خط العداوة المرير ضد المدنية الذى يتبدى خلال الأدب الحديث». وقد ساهم جويس وإليوت وغيرهما إعطاء شرعية للهدم والتخريب وإقامة أيديولوجيا للاغتراب قد أصبحت الآن مقبولة آلياً من جانب الطلبة، كما كانت من قبل مسلمات البورجوازية القديمة التى قام الأدب الحديث بمواجهتها والصراع معها. وعبر تريللنج حزينا عن أنه أصبح يعتقد الآن أن تقليدية الطبقة الوسطى القديمة الغافلة بلا عقل قد حل محلها بمساعدة الأدب الحديث «ثقافة مضادة» لا تقل تخل عن العقل. وهى ثقافة تفضل الأسلوب على الأخلاق وهى عقيمة مجردة من الوعى بذاتها لا تبالى بالكتابات القديمة يتملكها ميل إلى استجابات آلية محملة بالنفى والعداوة لكل سلطة سياسية أو تعليمية أو أدبية. وهكذا أصبحت هذه الثقافة المضادة تعادى باحتقار ما أسماه تريللنج بطريقته المحافظة القديمة: «المدنية».

وهذه الثقافة المضادة التى جعلتها شرعية إلى حد ما قصائد مثل «الأرض الخراب» وروايات مثل «القضية» هى التى كان أصحابها يصرخون أمام مبانى الجامعة عام ١٩٦٠ بكلماتهم البذيئة التى تسب أمهات الأساتذة أو يكتبون على الحوائط شعارات وقحة مثل «القوا بالخنازير» بطلاء من علب رش الألوان ويضعونها على جدران المكتبات التى تم فيها بكل عناء جمع خير ما كتب أو قيل. وقد أزعجت مثل هذه المناظر تريللنج حتى إنه مع آخرين غيره، يفكر ويقول أموراً لم يكن يتمنى أن يفكر فيها أو يقولها قبل ذلك بقليل. وأصبح يواجه الآن احتمال أن الأدب الرومانيكى والحديث، الذى يهاجم بلا توقف العقلانية ويزدرى العالم المنتظم هو أدب قد أصيب اجتماعياً بعيب ونقص جوهرى. ووجد تريللنج نفسه يقول إنه أدب للاغتراب قد لا يقرر دائماً

الصدق بل «هو قادر على توليد الزيف وتعويدنا عليه». وقد وُصف رد فعله هذا بعد ذلك بأنه نوع من «هز الكتف يأسا». وقد اعتبر معاصريه أن استجابته هذه هي إخفاق وإفلاس عصبي أكثر من أنها تبصر وتعرف على الظاهرة، ومع ذلك فإن إحساسه بما كان يحدث وما قد يترتب عليه كان بمثابة إحساس صادق النبوءة.

وعندما ننظر الآن إلى الخلف فقد يبدو من الغريب لنا بل ومن السذاجة أن ناقدا اجتماعيا متبصراً مثل تريللنج لم يكن على وعي سابق بقوى الهدم في الحداثة الأدبية بل وفي الأدب الرومانتيكي كله واتجاهه الأيديولوجي المضاد للمؤسسة الاجتماعية. ولكن بعد مرحلة المد الجذري الأدبي الذي صاحب مدة الكساد الاقتصادي عام ١٩٣٠، فإن كتاب من الرافضين للستالينية مثل تريللنج قد أصبحوا حذرين متوجسين من السياسة وحرصوا على أن يقرروا للأدب الحق في أن يتناول الحياة الاجتماعية وأن يظل مع ذلك أعلى من أي نشاط سياسي. ويرينا كتاب مثل كتاب لورنس هـ. شفارتز Lawrence H. Schwartz المعنون: «صناعة شهرة فولكنر: «سياسات النقد الأدبي الحديث» Creating Faulkner's Reputation: The Politics of modern Literary criticism وهو يرينا في كتابه هذا كيف أن كتاب مثل تريللنج وغيره وعلى الخصوص مالكولم كولي Malcolm Cowley قد حرصوا في ذلك الوقت بالذات أن يعملوا قاصدين على صناعة شهرة كاتب أمريكي خالص الأمريكية يبدو بوضوح أنه غير منشغل بالسياسة على الإطلاق ولكنه مهتم منشغل بالأسلوب وبالصنعة الفنية أكثر من انشغاله بالنظر والتعليق الاجتماعي. أما الآن على أية حال فقد كان الثوريون في الحرم الجامعي والمثقفون قد أصبحوا مصرين على أن يسيسوا الأدب مثل كل بقية الموضوعات والنشاطات الأخرى. وقد أحس كثيرون أنه ليس من الإنصاف تماماً– وقد كان للأدب تقليديا موقفٌ مضادٌ من مجتمع الطبقة الوسطى وقيمها– أن يحاولوا في هذا السيناريو الجديد للأدب دور الممثل الثقافي للمجتمع المادي. ولكن هذا يدلل– كما حاولت أن أثبت سابقاً– أن الأدب رغم كل مواقفه من العزلة والتغريب قد كان دائماً وفي الأمر الواقع واحداً من المؤسسات الثقافية العليا للديموقراطية الحرة.

ولم يكن هجوم عام ١٩٦٠ وعام ١٩٧٠ على الثقافة العليا وعلى الجامعات في عنف الثورة الثقافية التي شنها الحرس الأحمر في جمهورية الصين الشعبية. فقد كان هذا الهجوم مقصوراً في الأغلب على حرم الجامعات الآمن وأن صنع ما وصفه و.ف كوين W.V. Quine بأنه «إرهاب متواضع يمكن معايشته وإن كان كافياً، حينذاك أن يجعل الجامعات تركع على رجليها». وكان العنف في شوارع باريس وفي الجامعات

الألمانية أشد وأقوى مما حدث فى الجامعات الأمريكية. فلم تذهب أيام الغضب هذه إلى أبعد من إحداث إنقلاب متواضع فى الاجتماع السنوى لجمعية اللغات الحديثة Modern Language Association وذلك فى شتاء عام ١٩٦٨ حيث استولى مجموعة من الثوار الشباب على أكثر الجمعيات محافظة وأقلها انشغالاً بالسياسة. والواقع أنها كانت ثورة فكرية وليست ثورة شوارع التى أسقطت النظام الأدبى القديم. وكان النقد الأدبى هو السلاح الرئيسى لهذه الثورة فقد مضت الثورة فى طريق يشابه جداً طريق الفلاسفة عندما عملوا على فضح والتشكيك فى الأوضاع والأسرار الخفية لحكم النظام القديم ancien regime.

والنقد الأدبى واحد من النشاطات الإنسانية العديدة التى تنمو مثل أشجار الغار الخضراء Green bay tree دون أن يستطيع أحد أن يحدد بدقة ما هى وما هى وظائفها، وقد يكون ذلك لتعدد هذه الوظائف وتغيرها مع الزمن. فقد كان النقد الأدبى يطمح تقليدياً أن يكون علم الخطاب الأدبى بحيث يكون موقعه للأدب مثل موقع علم الطبيعة للطبيعة. وهذا هو الموقع الذى طالب كلينث بروكس وويمسات Cleanth Brooks W.K. Wimsatt أن يكون للنقد فى تاريخهم المرجعى للنقد حيث يقولا: «إن المبدأ الأول والأساسى الذى نصر على تأكيده هو الإتصال والمعقولية فى تاريخ ما يساق عن الأدب من حجج، فكلام أفلاطون ذو صلة بكلام كروتشى وفرويد والعكس صحيح. أو يمكن القول إن المنظرون الثلاثة قد انشغلوا بحقيقة مشتركة ومن ثم اتصل الواحد منهم بالآخر من خلال وساطة هذه الحقيقة. وبالتالى اتفقوا أو اختلفوا حولها. والمسائل والمشاكل الأدبية تقوم، لا.. لأن التاريخ يحدثها، بل لأن الأدب موضوع له من الخصائص ما يجعله يكشف دائماً عن علاقته ببقية التجربة الإنسانية».

ونرى أن مجموعات المختارات من النقد الأدبى تحاول جميعها أن تثبت ضمنياً هذه الحقيقة بأن تقدم مختارات من النقد الأدبى تمتد من أفلاطون إلى الوقت الحاضر فكأن النقد الأدبى له تاريخ متصل. ولكن مجلدات هذه المجموعات تتضمن عادة وخاصة فى أقسامها التى تغطى العصور المبكرة قطعاً من الفلسفة والبلاغة واللاهوت وغير ذلك من أنواع الكتابات الأخرى وتعتبرها من النقد الأدبى لتجعله يبدو وكأنه نشاط إنسانى طبيعى لا مناص منه وأنه كان ممارساً على نحو متصل منذ العصور القديمة إلى الحاضر. ولكن التحليل الزمنى لواحدة من هذه المختارات من النقد الأدبى، ونختر لذلك مجموعة هازارد أدامز Hazard Admas المعنونة النظرية النقدية منذ أفلاطون Critical Theory Since Plato تثبت أن تاريخ النقد الأدبى لا يمكن أن

يوصف بأنه كان متصلاً، فهذه المجموعة تتضمن ٣٠ نصاً من الألف سنة السابقة على كانط ثم ٣٢ نصاً من كانط إلى كروتشى و٤٦ نصاً منذ كروتشى.

ومع استثناءات قليلة مثل بويطيقا أرسطو Poetics أو هوراس Ars Poetica فإننا إذا نظرنا إلى النقد الأدبى من منظور تاريخى فإننا نجد أنه لم يصبح نوعاً أدبياً مقرراً إلا منذ القرن الثامن عشر عندما جعلت المطبعة نشر الأدب عملاً تجارياً. فقد كان بوالو Boileau فى أواخر القرن السابع عشر أول ناقد منهجى فى فرنسا أما فى إنجلترا فإننا نجد أن صمويل جونسون فى كتابه عن حياة درايدن Dryden يقرر أن هذا الكاتب «يمكن أن يعتبر عن حق أب النقد الإنجليزى لأنه الكاتب الذى كان أول من علمنا كيف نحدد بناءً على مبادئ معينة قيمة التأليف. فمن بين شعرائنا السابقين نجد أن أكبر مسرحى (شكسبير) قد كتب بلا قواعد وسار فى حياته وفى الطبيعة مهتدياً بعبقرية نادراً ما أضلته ونادراً ما تخلت عنه. أما عن الآخرين فإن من عرف منهم الأصول قد أغفل أن يعلمنا إياها».

وبعد أن تمت صياغة الدافع النقدى فى صورة نوع أدبى مقرر منذ أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر فإنه قد أصبح يستخدم فى عديد من المهام الدنيوية مثل الإعلان أو التعريف والتعليق على الكتب الجديدة التى تنهمر من المطابع فى محاولة لتطوير وتحسين ذوق عامة القراء أو لتقديم أحكام أصحاب الخبرة حول المسائل الأدبية. ولم يكن النقد الأدبى فى مراحله المبكرة وفى مراحله المتأخرة بمثابة علم للأدب بقدر ما كان المصدر الذى يزود الأدب بخدمات مؤسسية مختلفة من تزويد وتجهيز ما يؤمن احتياجاته أو يجعله متمثلاً مستوفياً أو يقدم حجج الدفاع عنه أو تفسيره أو إضفاء الشرعية عليه أو مده بأيديولوجيا أو جعله كونياً واسع الانتشار- وبمعنى آخر كل الخدمات التى تجعل الأدب مقبولاً وموظفاً فى إطار الظروف الاجتماعية المتغيرة. فالجانب الأكبر من النقد الأدبى منذ وقت كروتشى قد تزامن مثلاً وعلى وجه الدقة، مع ظهور الأدب فى البرامج الدراسية بالجامعات فى أواخر القرن التاسع عشر وقيام الحاجة بعد ذلك إلى أساتذة يقومون «بالبحوث» وينشرون «مساهمات مبتكرة فى المعرفة» فى شكل رسائل وأبحاث دكتوراه.

وقد ظل الشعراء، بالمعنى العام لهذه الصفة يعتبرون صناعاً ومبدعين فى كل الأنواع الفنية وظلوا على الأقل إلى وقت قريب بمثابة الأرستقراطية للأدب الذين يمتهنون الناقد القليل الشأن، والذى عليه دائماً أن يقبل عصا العبقرية الخلاقة. وهكذا نجد أن مومس Momos وهو الرب الإغريقى للسخرية وتصيد العيوب قد عاد للظهور

مرة أخرى فى القرن الثامن عشر فى صورة الناقد الحديث. وقد صور سويفت ميلاد هذا الوحش المشوه فى كتابة معركة الكتب The Battle of Books (١٧٠٤) فى نفس الحدود التى استخدمها ملتون فى الفردوس المفقود لتصوير اللقاء الجنسى بين الشيطان والخطيئة لإنجاب الموت. وهكذا ظل النقد فى أفضل صوره على أنه المهنة البورجوازية لبيع الأدب وفى أسوأ صورة الخادم الوضيع للأدب الذى يقوم بكل الأعمال المختلفة حول المؤسسة لخدمة أمورها وجعلها تعمل- من عروض لكتب الأدب، ومقالات نقدية، وتواريخ أدبية، ومعاجم مفردات وطبعات محققة للنصوص الأدبية، وشروح وتفسيرات للنصوص للاستخدام فى الفصول الدراسية.. الخ، وهكذا فإن النقد قد ظل فى وضع غير موقر تماماً فى سلم التراتب الأدبى طيلة مدة حياته القصيرة. ويقول ر.ب بلاكمور R.P. Blakhmur وهو كاتب ليس من صفاته البارزة التواضع فهو يقول عن النقد الأدبى: «إنه الخطاب الرسمى للهاوى» ويمضى ليقول: «ليس للنقد استقلال ذاتى» وبعد أن يقول كل ما يستطيعه يبقى بعد ذلك قائماً الشئ نفسه» ويقصد بذلك العمل الفنى الأدبى الخالص واضح المعالم «صافياً شفافاً على منأى أو مستقلاً بذاته» بل إن هذا الناقد المثالى، ماثيو أرنولد وهو نفسه شاعر يقر بالطبع «بالتفوق والامتياز الجوهرى للعمل الإبداعى للروح الإنسانى على جهودها النقدية». كما أن إليوت وهو شاعر ذو ميول أرستقراطية كان قادراً على وجه الخصوص على إشعار الأكاديميين من النقاد بموضعهم المتدنى كما يظهر فى الفقرة التالية من مقاله: «وظيفة النقد» Function of Criticism حيث يتكلم بلهجة الرجل المنشغل المتعب الذى اضطر إلى أن ينتبه إلى ما يقوله التجار الذين يسوِّقون البضائع «إن وظيفة النقد فيما يبدو قد قدت بوضوح على قده: ويجب أن يكون من السهل تبين إذا كان يؤديها على وجه مرضى أم لا، وأن نتبنى على العموم أى نوع من النقد هو نوع مفيد وأى نوع هو نقد عديم الأثر فلا طائل تحته. فإذا وجهنا مزيداً من الاهتمام للموضوع فإننا سنجد أن النقد يبعد تماماً عن أن يكون نشاطاً مفيداً ومجالاً منظماً، يمكن أن يستبعد منه بسهولة المتطفلين وأنه لا يعدو أن يكون حديقة من حدائق الأحد التى يتجمع فيها خطباء متنافسون لم يتوصلوا بعد إلى الإفصاح عن خلافاتهم».

وقد كان النقاد فى أول الأمر من رجال الأدب الفيكتوريين ثم جاء بعد ذلك دور أساتذة الأدب فى الجامعات وهم رجال ذوو كبرياء وطموح ومنهم الآن نساء. وكانوا جميعاً حريصون على الترقى والتقدم فى السلم الإجتماعى فهم عادة ينتظمون فى مهنهم قادمين عادة من مجموعات اقتصادية واجتماعية تجاهد لتطوير أوضاعها.

وكانوا فى البداية من الإنجلو ساكسون البروتستانت (Wasp) من مانشستر ونورث بلات Norh Platt ثم من الأيرلنديين ثم من الإيطاليين ثم من اليهود، والآن من النساء أو السود أو مجموعات العالم الثالث. وكان هناك محاولات منذ البداية لجعل النقاد جماعة ضرورية وهامة. فنجد مثلاً أن هنرى جيمس ذو الحس الاجتماعى يكتب فى كتاب «فن الرواية» (١٨٨٤) محاولاً أن يبرر جدية الروايات المعقدة التى يكتبها ويتحدث مدافعاً عن الحاجة إلى النقد للإعلاء من واقعية الأدب. فالأزمنة التى لا يكون فيها الأدب موضع مناقشة هى أزمنة فاترة متبلدة كما يقول جيمس «وذلك لأن الرواية يجب أن تنظر إلى نفسها بجدية حتى ينظر إليها الجمهور على هذا النحو». وهناك أزمنة كما يقول أرنولد يكون فيها فقط النقد ممكناً. إذ إن هناك أزمنة مثل العصر الرومانتيكى الذى كان فيه الشعراء فى نظره «ليس لديهم معرفة كافية» وبذلك كانوا بحاجة إلى النقاد لتقريب الحياة العقلية لهم.

ويبين لنا ريتشارد أوهمان Richard Ohman كيف أن النقاد قد حاولوا بفاعلية وإصرار أن يحسنوا من أوضاعهم الاجتماعية وذلك بمثل ما فعل مبكراً من مارسوا الطب وبعد ذلك من مارسوا طب الأسنان، وكما سيفعل المشتغلون بالتأمين أى أن يصبحوا أعضاء فى مهنة. فالتمهين هو الوسيلة التى استخدمتها الطبقات الوسطى تاريخياً لترفع من طريقتها فى كسب العيش ومواجهة إمتهان الأرستقراطية والبورجوازية العليا للعمل والكسب، فالمهن تؤكد أنها تقدم شيئاً مثل الصحة فى حالة الطب أو العدالة فى حالة القانون، على أنها أمور يحتاجها المجتمع احتياجاً شديداً، كما أن أعضاء المهنة يقدمونها بنزاهة دون كثير اعتبار للمال أو الارتفاع بشأنهم. والمهنى يحتاج إلى تدريب مهنى طويل وليس مجرد تلمذة ليكتسب ما يعد فناً أكثر منه مهارة. والخبراء الذين تكونوا على هذا النحو بالتدريب الطويل يعرفون أفضل من زبائنهم ما هو أفضل لهؤلاء كما أنهم ليسوا ملزمون أن يشرحوا نظرياتهم وممارساتهم بل لقد يكون ذلك أمرا غير مُجدٍ أو منتجا فليس هناك ما يلزم الطبيب أن يشرح للمريض المرض أو طريقة العلاج المقترحة. وعلى أصحاب المهن أن يقيموا لأنفسهم بناءً نظرياً يجعل عملهم مشروعاً وإن كان يحير جمهور العامة لأنه مكتوب فى لغة وحدود لا يعرفها إلا المهنيين أنفسهم. وقد تنفع فى ذلك لغة ميتة مثل اللاتينية كما تفيد أيضاً فى ذلك رموزاً رياضية ملغزة. أما بالنسبة للأدب فيخدمه فى ذلك نقد غامض مكرر ملىء بالكلمات الاصطلاحية الخاصة.

ويشرح لنا أوهمان Ohman كيف أن أن تاريخ الأدب فى الجامعات خلال القرن

الماضى قد سار خطوة خطوة متابعاً القالب المقنن لتحويل العمل إلى مهنة. ولكن، بدلاً من أن يصبح حتى ولو علما مبدئياً بالأدب، فإن النمو المتضخم للأبحاث الأدبية وللنقد قد استحال فقط إلى نوع من التعمية.. التى تخفى العلاقة الحقيقية بين الأشياء»، وإن كان مع ذلك قد أعد وجهز مجموع المادة المتخصصة التى لا يفهمها ولا يهتم بها إلا المتخصص إذا فعل ذلك، ولكنها المادة التى تلزم على أية حال لدعم الاعتماد المهنى للنقد الأدبى. ومع اتخاذ إجراءات تثبيت الأساتذة وبناء أجهزة الأقسام إلى جانب المنظمات المهنية، كل ذلك قد ثبت روح النظام وأعفى أساتذة الأدب من أن يشرحوا، وخاصة للطلبة. لماذا مثلاً كان البرنامج الدراسى رقم «٥٠١ إنجليزية» المعنون «مسرحيات سير أرثر بنيرو Arthur Wing Pinero أو البرنامج رقم «٥٠٢ إنجليزية» المعنون مسرحيات بنيرو الأخيرة، لماذا كانت هذه البرامج ضرورية لتحقيق المتطلبات العلمية لدرجة الدكتوراه فى الفلسفة والتى تتطلب برنامجا طويلاً من الدراسة قد يمتد من ثمان إلى عشر سنوات والتى يقف الكل للدفاع عنها على كلا جانبى المحيط، فى كمبردج وبركلى وفى أماكن أخرى كثيرة حتى أصبحت هذه المتطلبات معروفة ومقبولة حيثما أصبحت الحاجة ماسة لتكوين حصيلة من العاملين غير باهظى الأجور لتعليم طلبة البكالوريوس والمحافظة على عدم رفع تكلفة التعليم.

وعلى هذا النحو إذن يتم التدريب المهنى للمجندين للمهنة الذين سينضمون بعد تكوين حسهم الأدبى إلى زملائهم من القدامى والذين يؤكدون الأهمية الحاسمة للمهنة للمجتمع ومدى التضحية المتصلة التى يقدمها أولئك الذين يعملون بها فى نكران للذات.

وعلى الرغم من أن الوضع الاجتماعى للنقاد وللنقد قد تحسن تحسناً كبيراً بتحقيق المكانة المهنية، فإن الوضع مع ذلك قد ظل قلقاً «فهل أولئك الذين لا يستطيعون، يدرسون!! (والمقصود من لا يستطيعون الكتابة وصناعة الأدب). لقد كان للانحدار الشديد فى نوعية الرواية والقصائد والمسرحيات فى السنوات الأخيرة شيئاً استثمره النقاد ليكسبوا أرضاً جديدة من الكتاب، كما أن «الثقافة المضادة» التى حاولت الاستيلاء على السلطة فى الستينيات قد منحتهم أيضاً هذه الفرصة. وهكذا أصبح النقاد أكثر حدة من ذى قبل فى إصرارهم على أهمية كتاباتهم للأدب وللمجتمع عامة.

فيقول جيوفرى هارتمان Geoffrey Hartman وهو عالم كان شديد الغيظ من ضرورات متابعة الدراسة: «هناك خطر على جموع الطلبة المجتهدين من كون دراستهم روتينية ومن أنهم يصابون بالعدوى من كل هذه القراءات المفروضة عليهم». ولذلك فهو يحاول فى نبرة من التحدى أن يثبت أن النقد فى الوقت الحاضر قد أصبح على نفس

القدر من الإبداعية مثل الأدب المعاصر (وهذا الأدب المعاصر قد أصبح فى حالة هى غاية من السوء) وقد يحسن اعتبار النقد شكلاً أساسياً من الأشكال الأدبية بدلاً من اعتباره مجرد نظام ثانوى مساعد. وجاء هارولد بلوم Harold Bloom وابتكر مصيدة وفخاً نقدياً يقسم فيه الشعراء إلى نموذجين. فالشاعر القوى هو الذى يستطيع أن يجد لنفسه صوتاً خاصاً يهرب به من السابقين عليه، أما الشاعر الضعيف فهو الذى لا يستطيع أن يخرج أولئك الذين كتبوا قبله من مخيلته أو رأسه. ولما كان الشعراء، على الأقل لمدة ما، لم يكونوا أقوياء قوة كافية، وكانوا دائماً فى حاجة ملحة أن يجدوا ما يطمئنهم على موهبتهم فقد ازدحموا على باب بلوم ليعرفوا إذا كانوا أقوياء أو ضعفاء. وجاءت الإعلانات عن المجموعات الشعرية الجديدة تعلن بفخر أن ر.ب وارن R.P.Warren أو أ.ر.آمونز A.R.Ammons قد ختم بلوم على مجموعاتهم بما يفيد أنهم «شعراء أقوياء».

وهكذا استطاع النقد بمجهوده وحده، وبدون أن يبدو أن للكتاب دوراً فى ذلك، قد ادار اتجاه الأدب على نحو واضح وقد أصبح ذلك الآن، وأيا كانت النتائج، أمراً لا يمكن الرجوع عنه. وقد كان المظنون فيما قبل أن النقد يمكن أن يلعب دوره الاجتماعى التقليدى فى أوقات الأزمة كما يقول تريللنج فيعطى الشرعية الإضافية ويدافع قدر المستطاع عن وجهات النظر التقليدية للمؤسسة التى يعتبر جزءاً منها، وذلك كما كانت تفعل مباحث اللاهوت التى تعمل على التوفيق بين المعتقدات الدينية وبين المواقف الجديدة فى أوقات الخطر.

ولكن الذى حدث كان على العكس من ذلك تماماً. وكان ذلك على نحو غير متوقع وغير اعتيادى تماماً مما يستدعى التوقف عنده وإعطاءه اهتماماً كبيراً. فالتفكيكية (Deconstruction)، وهو المصطلح العام الذى تزايد استخدامه ليشمل النطاق الواسع للنقد الأدبى الذى نزع القيمة عن الأدب القديم وهاجمه بعنف شديد حير تريللنج، اتهمت هذا الأدب بأنه مضلل غير منطقى وضار بدلاً من أن يكون مفيداً نافعاً، وأصبحت الشعارات الجديدة تقول «لا أدب بعد الآن»، و«الموت للأدب» وهى الشعارات التى جمعت الثوار الأدبيين الذين لم يكونوا من التقليديين المرائين بل كانوا من المثقفين والطلبة والمدرسين والذين يعملون فى الأغلب فى الجامعات ويعتمدون على الثقافة العليا فى المحافظة على أوضاعهم ومصدر رزقهم. ولكن الأدب مثله مثل الجامعات، قد أصبح يمثل بالنسبة لهم السلاح الجمالى للأيديولوجيا الرأسمالية، والأداة الثقافية لنظام اجتماعى فاسد وقمعى. فالأدب القديم الذى يفرض أحكامه هو

نظام فاشيستى وقد أصبح معادلاً للدولة البوليسية، والنقاد البارزين أمثال ميرز أبرامز Meyer Abrams ووالتر جاكسون بات Walter Jackson Bate وإ.د.هيرش .E. D Hirsch الأصغر قد ظلوا يصرون على أن العمل الفنى هو عمل له دلالة خاصة ومحددة ومغلق عليها فى لغته الخاصة، فإن أولئك النقاد كان ينظر إليهم ويجرى الحديث عنهم على أنهم «بوليس طبقى» يقمع حق التفسير والتأويل بعصا التحقيق الغليظة وأصفاد الشرعية والتصديق».

إن «فكرة أن الحق واحد» وأنه بين غير ملتبس وأنه غير متناقض مع ذاته بل «ويمكن معرفته» هذه الفكرة التى كانت ولا شك فكرة مركزية فى الأدب الإنسانى القديم كما كانت فى نظريات المعرفة التقليدية، قد أصبحت فكرة مثاراً للشجب والتعييب-على أنها- كما يقول ناقد ثورى- «واحدة من الأوهام القاتلة فى تاريخنا». ويقول ناقد آخر متذكراً ملاحظة لنين Lenin عن الموسيقى «إن كل كتابة جيدة هى مضادة للثورة».

إن زماننا هذا زمن غريب، ولكنه ليس فيه أغرب من بعض المظاهر التى تشير إليها تلك الكلمات التى اقتبسناها أعلاه عن العنف بل والغضب الذى تبدى فى هدم بنيان الأدب القديم على أيدى أولئك الذين يكسبون عيشهم يعلمونه ويكتبونه. فقد وقفوا فى صفوف يحاول كل منهم أن يقف فى الصفوف الأولى ليثبت دناءة وفراغ الكتب والقصائد التى ظلت زماناً طويلاً تقرأ أو تعلم على أنها أعلى إنجازات الروح الإنسانى. فلقد أصبح اصطلاح النزعة الإنسانية اصطلاحاً يستخدم للاحتقار وأصبح عمل الأدب مجرد وهم. وإذا كانت الهجمة قد بدأت تخفت وتضعف فذلك لأن الأدب القديم نفسه فى حالة موات ومع ذلك فإننا نجد الآن فى هذا الوقت من ١٩٩٠ أن أكثر موضوعات النقد رواجا وأن أكثر برامج طلبة البكالوريوس وبرامج الخريجين مازالت تلك التى تحاول أن تثبت كيف كان الأدب القديم فاقداً للمعنى متناقضاً وكيف كان مؤذياً وضد التقدم ثم كيف كانت لغته بلا معنى وكيف أساء فى معالجته لمن هم ليسوا من الجنس الأبيض. وكيف عبر بشكل مستمر عن روح عسكرية أرستقراطية أو قام بالدعاية لرأسمالية مادية متوحشة، ويقول دافيد بروكز David Brooks واصفاً برنامج الدراسة الأدبى فى جامعة ديوك Duke وكيف عدل هذا البرنامج عام ١٩٨٠ ليعبر عن السياسة الجديدة وعن الكراهية للأدب القديم: «لقد أوقفوا ماركس على رأسه. فيقولون إن الأدب لا يعكس الأوضاع المادية ولكنه يصنعها. فالهيمنة والإمبريالية والتعصب العنصرى والتعصب ضد النساء، كل هذا نتيجة لوصفها فى الكتب التى دافعت عنها ووصمتها أرستقراطية الجنس الأبيض من الذكور».

وقد لا يظهر بوضوح مدى وقوة الصراع فى السنوات الأخيرة إذا نظرنا إلى نظرات وأقوال النقاد فرادى ولكنه يتبدى إذا نظرنا فى مجموع ما أنجزته الثورة النقدية فالمصطلح أدب الذى إستخدم بثقة من قبل على أنه يشير موضوعياً إلى مجموعة من الكتابات ذات الطابع الأدبى «وهى خير ما تم التفكير فيه أو عبر عنه» كما أنها «فيض تلقائى من المشاعر القوية» و«تمثيل سليم ذو طابع عام»، هذا المصطلح قد اختفى مع تطبيق شئ يسير من التحليل عليه. وسرعان ما أصبح الأدب هو مجرد مزيج وخليط من الشعر والنثر والخيال والواقع، والقصص والمسرحيات والروايات والقصائد وتواريخ الحياة، وقطعا من التاريخ والفلسفة. ومزجت النصوص المقدسة واختلطت مع مسامرات القصور والملاحم الشفوية التى تمجد الأعمال الدموية للأبطال القبليين وكلها أصبحت تقدم على أنها أدباً جنباً إلى جنب مع الذكريات الشديدة الحساسية البارعة والتى كتبت فى خصوصية وفى صمت داخل غرف مبطنة بالفلين عن طعوم حلويات وفطائر عهد الطفولة. (الإشارة بالطبع إلى بروست)، وسرعان ما تبددت المحاولات السابقة التى بذلت لتحديد الأدب على أساس مبدأ شامل كان فى الأغلب هو القوة النفسية للخيال التى تعتبر المولدة لكل النصوص الأدبية، أو كان هو تصور القص الخيالى الذى اعتبر الصفة الفارقة للأدب التى تميزه عن كل صور الكتابة الأخرى. غير أن مثل هذه المحاولات سرعان ما ذهبت بعيداً فى الغموض وفقدت واقعيتها، ليس فقط نتيجة لعدم تحديد التصورات بل قد تبددت فى خضم التنوع الكبير للأعمال التى كانت تعتبر سابقا أدبية. فالقطع الشعرية الغنائية التى تعبر عن المشاعر المباشرة للشاعر والروايات التى تؤرخ للحياة، والروايات ذات الاتجاه الطبيعى، والقصائد الرمزية، والاعترافات من الأعماق (الإشارة إلى أوسكار وايلد) وكل الصور الأخرى المتضمنة فيما يطلق عليه أدباً تفصح فى مجموعها هذا عن طبيعته التوليفية.

وقد قام إيه. دونالد هرش Donald Hirsch وهو عادة ناقد محافظ إلى قدر كبير بمحاولة لتفكيك ما يعد جوهرياً فى الأدب وفى المجموع من الأعمال الذى تتمثل فيه هذه الجوهرية وذلك فى مقال قصير مثير بعنوان «ما هو ليس أدباً». ولم يستدعى الأمر حججا طويلة أو بينات عديدة لإثبات أن الناس لا يتفقون بين أنفسهم على أى الأعمال الجزئية هى التى تعد ضمن الأدب كما أن المجموع المقنن لهذه الأعمال هو دائماً فى تغيير مستمر. وعندما فرغ هرش من مقاله القصير كان كل ما هو جوهرى فى الأدب قد صُفِّى منه ولم يتبق فى المصطلح إلا أنه حيوان طفيلى لفظى لا يشير إذا كان يشير

إلى شئ إلا إلى هذه القطع المتغايرة من الكتابة التى اعتبرها الناس بشكل عام وفى وقت أو أخر على أنها تدخل تحت هذا المصطلح.

كما أن الأجناس مثل التراجيدى والكوميدى التى كانت تعتبر فى وقت ما معاقل وحصون أدبية قد لانت للاعتداء عليها وأصبحت رخوة مثل مصطلح الأدب نفسه. وكذلك فإن الأسلوب والشكل والتركيب كذلك كلها قد فقدت جوهريتها تحت نظرة الناقد التفكيكى الباردة. ثم إذا بالاستعارة والصورة والرمز والسخرية أو التهكم واللبس فى التعبير وكل ما عدا ذلك من أشكال الكلام التى كانت تعتبر مما يتميز به الأدب ويفترق باستخدامه لها عن بقية أحوال الخطاب الأخرى، كلها قد أصبحت الآن مجرد مجاز أو وسائل بلاغية وكأنها حيل لغوية تستخدم للإيهام بالحق أو الواقع.، وعلى الرغم من الأهمية القديمة السابقة، والصلابة الظاهرية لكل هذه التصورات فإنها قد أصبحت الآن جثثاً صغيرة تنتثر فى أرض مقبرة الأفيال التى تحول إليها التاريخ الأدبى جنباً إلى جنب مع الجثث الأخرى لماضى الأدب مثل فكرة الخيال الخلاق أو تصور الفن للفن والجمال والأسطورة.

وتقدمت مدرسة التفكيكية على أنها بحث موضوعى عن الحق وبحث فلسفى صارم فى العديد من الأمور الأدبية مثل الكتابة والمعنى والتى كانت تعالج بطريقة غير محبكة أو متقنة كما تبدى ذلك بشكل مؤلم فى الشهادات التى قدمت فى قضية الليدى شاترلى. وعلى الرغم من أنها كانت حقا صارمة منطقياً ولكن برنامجها واستعاراتها تشير جميعاً إلى أنها كانت منذ البداية صورة جديدة من أشكال اليسار فى العمل السياسى ممتزجة بتصور مستمد من الماركسية الجديدة عن المجتمع، على أنه مسرح لصراع لا يتوقف على السلطة. فالقرار حول معنى النص وما يقدم له من تفسير وتأويل قد أصبح كل ذلك يصور على أنه معركة فى حرب الطبقات وأصبح تحطيم الأوثان والأصنام الأدبية جزءاً جوهرياً من الصراع لبلوغ الحرية الديموقراطية فنجد مثلا أن رولاند بارت Roland Barthes يجد «النقد الكلاسيكى لم يلق أى انتباه للقارئ، فهو يرى أن الكاتب هو الشخص الوحيد فى الأدب». أما بارت وغيره فقد وضعوا القارئ أو الجمهور عامة فى صورة البروليتاريا المقهورة المضطهدة على حين أن الكاتب التقليدى وأعمال الفن الأدبى الكلاسيكى القديمة قد أصبحت تصور على أنها نفذت استغلالا ثقافيا خلال النظام القديم مستخدمة سلطتها فى السيطرة على المعنى وتحديده.

ومع التوسع فى هذا المخطط الماركسى، فإن الثورة الأدبية قد أخذت شكل تمكين الثوار الجدد ضد الأرستقراطية الأدبية (استخدم المؤلف صفة Sans culottes وهو

عبارة أطلقها الأرستقراطيون فى فرنسا على الثوار عام ١٧٩٢ لأنهم خلعوا السروال القصير وارتدوا البنطلون) من تحديد معنى النص وذلك بإعطاء الشرعية لتفسيرات القارئ كما أسقطت الملاك المستغلين للمعنى والمفهوم التحكمى للأدب ومعه الكتاب من أصحاب الدخول والأملاك. وظهرت نماذج مختلفة من نماذج النقد المعتمد على استجابات القراء وجماليات التلقى التى أظهرت للقراء أنهم أحرار فى أن يفسروا على أى نحو يرغبونه ويرونه ملائماً لهم كل النصوص التى كانت تعتبر لذلك خالية من المعنى أو ناقصة الدلالة أو أنها تحتوى على ما لا نهاية له من إمكانيات المعنى. أما المبدعون الأبطال للأعمال العظيمة فى الأدب - وكانوا دائماً من الرجال أمثال اسخيلوس وفرجيل ودانتى وشكسبير فقد اسقطت عنهم ملكيتهم الأدبية بأن استحالوا إلى مجرد «نساخ» لا يبدعون بل يستغلون فقط المخزون العام من اللغات والأزمان، وفى عبارة هيدجر Heidegger الشهيرة فإن «النصوص» التى لا يسميها أعمالا لا تبدع فى ذهن المؤلف وإنما تبدعها اللغة والثقافة التى تتجمع فى الذهن وتفيض من اليد كيد الناسخ على الصفحات. وهكذا فإن المؤلف الذى كان العمود الرئيسى فى الأدب الرومانتيكى والأدب الحديث والذى كانت مخيلته الإبداعية تعتبر النبع الشرعى لكل الفنون قد انتهى به الأمر إلى أن يرسل إلى المقصلة. فمشيل فوكو Michel Foucault فى بحثه «ما هو المؤلف؟» ورولاند بارت فى «موت المؤلف» يؤكدان معاً على أن المؤلف هو مجرد فكرة تاريخية على حد تعبير بارت، «قد صاغتها وامتلكتها المعتقدات الديموقراطية الاجتماعية للمجتمع الرأسمالى باهتمامه وتركيزه على الفرد».

أما هارولد بلوم Harold Bloom وهو ناقد محافظ سياسياً وإن كان يعتبر ثورياً من وجهة النظر النفسية فإنه قد حاول أن يستنقذ ولو إلى درجة قليلة كرامة الفنان الرومانتيكى القديم بأن يجعله محارباً من أجل الحرية بدلاً من أن يستبقيه مجرد ناسخ. فهو يرى أنه إرهابى خرج من عقدة أوديب يحاول جاهداً أن يفر من أشباح أبائه السابقين لكى يكتب شيئاً جديداً تنتمى شرعيته له كمؤلف. والكتابة فى هذه النظرة إذن صراع قوة بين الأجيال يكون فيها على القادم المتأخر أن يعانى من قلق دائم من التأثير عليه الذى يهرب منه بإبداع شئ جديد حقا ينتمى إليه شخصياً وإن كان لا يخرج إلا نتيجة للخطأ أو المصادفة الحسنة. وفى هذه النظرة المتجهمة للمسرح الأدبى فإن التصورات الكريمة القديمة عن التأثير والمحاكاة التى يتعلم منها كاتب ويبنى على الإنجازات البويطقية للسابقين عليه ليصنع بذلك إن لم يكن تقدماً حقيقياً، فعلى الأقل يحقق اتصالاً وتطوراً تاريخياً للأدب، فإن هذه التصورات قد أصبحت

مجرد أساطير عن الماضى تنشئ لكى تعطى البشر حسن الظن بأنفسهم. وفى مكان هذه التصورات يطرح بلوم تصوره «لقلق التأثير» الذى يتمثل فى صراع مظلم ضد الآباء يكون فيه الشعراء المتأخرون بالضرورة ثوريون عليهم أن يصطرعوا لإبداع شئ جديد تحت الظلال التى تلقيها أسلافهم، وكما يقول بلوم فإن الكتاب من طينة البروميثيين يكتشفوا *داخل* أنفسهم أصواتاً وأفكار أصلية لا تكون مجرد صدى لأساليب الكتاب السابقين التى غزت وامتلكت نفوس وكتابات «الكتاب الضعفاء».

وفى الزمن الأبوى كان النقد أيضاً قوة قمعية وإن كان الآن صوتاً للحرية. فقد كان قديماً يدافع عن حجية النص والمؤلف ويفرض لونا من الأرثوذكسية (أو الإجماع) فى التفسير. وسنرى أن سوزان سونتاج Susan Sontage فى مقالها المشهور «فى مواجهة التفسير» تثور ضد هذا الحمل الثقيل التقبل وتقول «إننا وحتى نهاية الوعي قد تورطنا ملتزمين بالدفاع عن فن يسمم حساسياتنا»، بإجبارها على أن توجد دائماً فى «عالم من ظل العقل». فالنقد الذى لا نهاية له ومجموع التفاسير التى تجمعت لا تمنحنا «إلا تضخما زائداً للعقل»، يمثل «انتقاماً من العقل على الفن» ليجعله «طيعاً» «سهل القيادة»، و«مريحاً»، وهكذا تحثنا سونتاج على أن ننتهى من ذلك وأن نخلص من هذا النقد والنقاد وإذا كان النقد قد بدأ فى الذبول فلنمض إلى نوع من «الشبقيه للفن» يكون كل واحد فيه حرا لأن يجد أى معنى فى النص بحثاً عن لذته الخاصة.

ولكن آخرين كانوا هم نقادا ولهم مصلحة كبيرة فى النقد لم يريدوا أن يتعجلوا على هذا النحو فى التخلص من النقد، ووجدوا طريقا لضمه إلى حزب الثورة وهو صب الناقد فى قالب الدور المألوف للمثقف الملتزم بالصراع الطبقى وقضية البروليتاريا من أمثال ماركس وانجلز وباكونين Bakunin ولينين. وإذا كان جميع القراء بالطبع متساوون فإن القارئ كناقد هو مؤهل تماما لأن يتحمل أو تتحمل إذا كانت امرأة السلطة التى كان يملكها فى الماضى الكاتب المملك فى سلم التراتب الأدبى. «فليكن هو قيصرا!». فيحاول جيوفرى هارتمان Geoffrey Hartman فى بحثه «التعليق الأدبى على أنه أدب» أن يسقط البناء التقليدى للطبقة الأدبية التى جعلت من النقاد والنقد مواطنين من الدرجة الثانية بالنسبة للشعراء وللشعر ويحرر بذلك النقاد من دورهم المعملى أو وظيفتهم فى *التعليق*.. ويحررهم بذلك من تبعيتهم *للعمل الذى يعلقون عليه*». ويطرح لهم بدلا من ذلك نوعا جديدا من النقد الإبداعى مثل نقد شليجل Schlegal أو فاليرى Valery أو أورتيجا Ortega أو فرويد وهيدجر وهو نقد جدلى ساخر مشغول بأفكار متعالية. وهذا النقد الجديد المنفتح الصعب سيعلو على الشعر بأنه أكثر صعوبة

من الشعر. وستكون قصائده العقلية «شيطانية» ولونا من الماوية الأدبية وسيقوم هذا النقد باستمرار بقلب الأوضاع وإعادة التقويم للأشياء مثل ترتيب درجات الشعراء وتبديل سياقات النصوص ليضعها فى سياقات جديدة بحيث تصبح أمور الأدب التى هى فى الأصل غير ثابتة ليضعها فى أطر جديدة وفى ترتيب جديد. وعندما نقرأ مثل هذه الكلمات فقد يكون من المفيد أن نتذكر أن ت. إس. إليوت كان قادرا أن يقول فى وقت غير بعيد فى مقاله «وظيفة النقد» ودون أن يخشى أن يناقضه أحد: «أننى أزعم أن ليس هناك أى مدافع عن النقد.. قد استطاع فى أى وقت أن يفترض هذا الافتراض المنافى للعقل بأن النقد هو نشاط له هدف ذاتى "autotelic".

لم تتطلب ثورة «الناقد- القراء» ضد الأدب القديم موت المؤلفين فقط وكلاب حراستهم من نقاد الأسلوب القديم الذين يتحكمون فى التفسير ويرهبون القراء، ولكنها تطلبت أيضا تحطيم مرجعية العمل الفنى الكبير أيضا أو ما يمكن أن يسمى «الايقونه اللفظية» أو «الجرة المتقنة الصنع». (الإشارة بالطبع إلى كيتز). وقد أشار ويمسات Wimsatt إلى هذا التحطيم للأصنام وسماه بأنه «ضرب مستمر متكرر للموضوع»، ويقصد به هنا العمل الفنى المفرد الواحد بل وحتى مفهوم الأدب نفسه بعد أن تم فصله من سياقه الاجتماعى وارتفعت به النظرية الرومانتيكية الحديثة إلى مرتبة مثالية وجعلت منه «كينونة مفرده ويمعنى ما مستقله ومستهدفه لذاتها "autotelic". وقد ظلت نماذج حديثة متعددة من الدراسات الأدبية التى قامت بتفكيك وإعادة تركيب أجزاء بعض الأعمال الأدبية الكبيرة مثل الالياذة، والملك لير، والأخوة كرامازوف التى ظلت فى المركز من أدب الانسانيات تخرج منها أحكام ثابتة عن حقائق مطلقة. فهناك مثلا تلك الدراسات النقدية التى اعتمدت منهج الفنومنولوجيا أو التحليل النفسى التى قامت بتفكيك تكامل العمل الأدبى الواحد بحثا عن ذهنية المؤلف التى تمت إعادة تركيبها بتجميع شذرات وقطعا من العمل الكامل فى تركيبات وتشكيلات جديدة. كما أن الاعتماد على استجابة- القراء أو على ما عرف باسم جماليات التلقى قد صفت العمل الفنى المستقل من معناه بإعادة وضع القدرة على صناعة المعنى فى عينى المشاهدين الذين لم يعودوا يجدون المعنى فى هاملت أو فاوست، بل يقومون بتزويدها بالمعنى من فهمهم هم.

وهذا الهجوم على روائع الأعمال الأدبية لم يتوقف وحتى إذا سمح لها أن يكون لها معنى خاص بها فإن هذا المعنى تظهره الدراسة على أنه معنى سلبى. وقد قامت بذلك مجموعة من مدارس النقد الاجتماعى مثل الماركسية والتاريخية الجديدة

new historicism والدراسات النسائية وبعض أنواع النقد المتأثر بالتحليل النفسى. وكل هذه المدارس قد استطاعت أن تسقط تماما من اعتبار وقيمة السلامة الخلقية والمصداقية للنص الأدبى. وهذه الأنواع من التفسيرات الأدبية قد اسقطت الاعتبار للأدب باتهامه إما بالجهل إذا احسنت الظن به أو بسوء النيه إذا أساءت هذا الظن معتبرة أنه يلعب دورا خبيثا مقصودا فى اللعبه الامبريالية والمالية للمجتمع الغربى وفرض وتقوية هيمنة طبقة أو جنس أو أيديولوجيا أو عرق من الأعراق على الآخرين. وفى هذه النظرات فإن الأدب الذى لم يكن منذ زمن غير بعيد يعتبر أكثر التعبيرات اللغوية الأصلية عن الانسانية والمعبر عن آمالها وطموحاتها أصبح مجرد وسيلة للدعاية والبروباجندا وأصبح التركيب والشكل فيه بلاغة للإقناع كما أصبحت قيمه مجرد أيديولوجيا. وهذا التقليل من شأن الروائع الأدبية القديمة يمكن تلخيصه فيما حدث من تحويلها من أنها «أعمال» إلى أنها «نصوص» وهذا يعنى أى معتقد مصنوع أو كتاب أو مؤسسة أو لغة بل وتصور حتى ولو كان مثل تصور «عصر النهضة».

وكل ما كان يعتبر بمثابة الباستيل للأدب القديم من واقعية للأدب أو إبداعية للمؤلف أو أسبقية للمؤلفين وللأعمال الأدبية على النقاد والقراء وتكامل وسلامة العمل الفنى الأدبى– فكل هذه المعاقل القديمة قد اقتحمت جميعها الآن. وكان المهاجمون يحملون اعلاما متعددة ولكنهم جميعا كانوا مرتبطين بالعمل السياسى الجذرى للعقود الأخيرة وكانوا جميعا يستمدون مرجعيتهم من مدرستين فى الشك مرتبطتين أوثق ارتباط على خلاف درجة وطريقة ارتباطهم بهما. وهاتان المدرستان هما البنيوية ومابعد البنيوية Post structuralism والمدرسة التفكيكية وكانت هاتان المدرستان هما المدرستين الفلسفيتين اللتين أعطيتا اليسار الجديد قوته. وعندما طبقت هاتان الفلسفتان على الأدب فإنها قد وضعته فى إطار مختلف تماما عن الإطار الذى وضعته له الحركة الإنسانية.

ففى عالم البنيوية فإن الفرد المبدع الذى عرفته الحركة الإنسانية وتمثل فى الأدب فى الفنان ذى الخيال المبتكر قد اختفى. وتحولت الحياة والعالم إلى سلسلة لا نهاية لها من الألعاب المتداخلة المتشابكة. ومجموعة كل لعبه تحتوى على عدد تعسفى من القطع ولكنها على ذلك هى وحدها القطع الأساسية الهامة أما الباقى فهو مجرد «ضوضاء» وهذه القطع لايمكن تحريكها إلا وفقا لمجموعة قواعد ثابتة لاتتغير. وهذه الألعاب الاجتماعية والتى تعد اللغة نموذجا لها كما أن الفن والأدب أمثلة مركزية هى كلها نماذج لاتحيل لشئ بمعنى أنها لاتعكس واقعا طبيعيا سابقا عليها. فالنص الأدبى من

وجهة النظر البنيوية لايحاكى ولايمثل ولايعد حتى تمثيلا غير مباشر لشئ خارجى عن نفسه مثل سقوط طرواده أو نمو عقلية شاعر، ولكن مجرد مثل أو نموذج للعبة أدبية تجمع عددا مختارا من الموضوعات «الأدبية» فى تشكل مقبول من أشكال الأسلوب أو الطريقة الأدبية. كما أن الأدب ليس تاريخياً (دياكرونيك Diachronic)، بمعنى أنه يتغير مع الزمن. فواقعيته هى على العكس من ذلك تنتمى إلى اللحظة وإلى العلاقة (سينكرونيك synchronic) فى هذه اللحظة من الزمن مع كل عناصر النظام الأدبى. (فهو وصفى وليس تاريخى) فمسرحية هاملت مثلا لايجب أن تفهم فى سياق انجلترا فى ١٦٠٠ أو فى إطار التراجيديات الغربية بدءا من الاغريق ولا حتى مما تقوله عن موضوعات انسانية كلية مثل عدم جدوى الفكر فى مواجهة السلطة السياسية.. ولكنها فى النموذج الفكرى للبنيوية يكون معناها مستمدا من وضعها ومكانها فى المجموعة الأدبية المعاصرة التى كانت حينئذ أو التى هى قائمة الآن. فما هى الأشياء التى تشابه مثل تراجيديات الانتقام الأخرى أو التى تخالفها مثل الكوميديات.

فالأفراد لايخلقون شيئا ولكنهم يأخذون القطع التى تتيحها لهم ثقافتهم ويعبرون بتجميعها وإعادة تجميعها وفقا لقواعد اللعبة الثقافية التى يلعبونها. والأدب كجزء من الثقافة هو مثل الثقافة نفسها بمعنى أنه واحد من ألعاب الانسانية بالمعنى مع عدد آخر لانهاية له من الألعاب يتم طرحها للعب على نحو متصل فى إطار كون لامعنى له ولا اتساق لكى تنتج ما يمكن حسبانه معنى أو حق. فليس هناك لعبتين- قل مثلا الشعر الشفوى أو التهكم الذى كتبه هوراس أو قصيدة شوسر The Faerie Queene أو روايات ديكنز هى ابدا نفس الشئ ومن هنا التغير الذى لانهاية له. أما القواعد مثل التناقض الثنائى binary opposition أو الإبدال الاستعارى للكلمات والحدود المتساوية فإنها جميعا تسمح بالترتيب المنظم للأجزاء فينشأ عنها معنى لايقوم إلا على أساس كلٍ جوهريته هى المتشابهات والفوارق بين أجزاءه بعضها والبعض الآخر. وهكذا ففى مراحل هذا الإطار البنيوى فإن أدب الحركة الإنسانية الذى كان يتبدى على أنه التعبير المكتوب فى أسلوب قوى للحقائق العميقة التى اكتشفت وتطورت خلال الزمن على أيدى أفراد بارزين متميزين، هذا الأدب اذن لم يعد له معنى. فالأدب لايمكن أن يكون إلا مجرد لعبا أدبية يتم اللعب بها بعدد من قطع المجموعة الأساسية، وذلك من موضوعات أسطورية مقننة Mythemes، أو مجموع من نماذج الشخصيات، أو بلاغيات الاستعارة والمجاز. أو تصنيف للأنواع الأدبية Taxonomy of genres أو أخيرا قائمة الحبكات الأساسية كتلك التى تنسب إلى Propp فهذه العناصر يمكن كما

حدث فعلا أن تجمع وأن يعاد ترتيبها لتصنع تلك اللعبة الأدبية للأدب. فنظرية الأجناس التى قال بها بولونيوس Polonius (الإشارة بالطبع إلى أبياته فى المسرحية الشهيرة) أى التراجيدى والكوميدى والتاريخية والرعوية والرعوية الكوميدية والتاريخية الرعوية، والتراجيدية التاريخية والتراجيدية الكوميدية والتاريخية الرعوية لم تعد تثير الضحك كما كانت من قبل.

فالثقافة فى المنظور البنيوى هى مجموعة من الألعاب من قطع تعسفية تحكمها قواعد مؤقتة تطرح معنى مصطنع للنشاط الإنسانى ويتم اللعب بها أمام طبيعة لا معنى لها وماض لا دلالة له. ولكن حين اتجهت البنيوية إلى الاهتمام بفكرة النظام كما حدث فى تفكير سوسير Saussure فى دراسته للغه أو فيما استخرجه ليفى شتراوس Levi-strauss فى دراساته الانثروبولوجية البنيوية من تناقضات ثنائية على أنها طريقة فطرية أو على الأقل منطقية لإقامة المعنى فإن هذه المحاولات قد نظرت إليها التفكيكية deconstruction أو مدارس ما بعد البنيوية نظرة تشكيك. شملت كل محاولات وآليات البنيوية لصناعة المعنى. فالقراءة الممعنة فى التفحص للغة النصوص الأدبية قد كشفت لهذه المدرسة إن كل التصورات والكلمات التى تمثلها لاتقوم فى النهاية إلا على لاشئ، فالواقعية reality التى تقيمها الكتابة بالوسائل البنيوية المتعددة مثل آثار النظام أو التناقضات الثنائية أو الفوارق بين عنصر وآخر- مثل العلامة أو الدالة والمدلول، والثقافة والطبيعة والنئ والمطبوخ.. تتبين جميعها بالفحص الدقيق على أنها أوهام ناقصة متناقضة. فالمعنى يقوم بالإحالة إلى حدود مركزية مثل الله أو الطبيعة أو الخير- ولكنى كل من هذا الحدود يعتمد على الحد التالى عليه الذى لايمكن إثبات مصداقيته إلا بالحد الذى يعقبه. وعلى هذا فالخطاب هو اذن تأجيل deferral أو إحالة مؤجلة ونكوص لاينتهى فى آخر الأمر إلا إلى هاوية العدم واللامكان. فكل الكلمات والنصوص غير محددة تحمل دلالات متعارضة ومتناقضة يمكن أن تستخلص من اللغة لتكشف عن تعدد معانيها المتعدد بحيث ينتهى بها الأمر أن تلغيها تاركة الكاتب والقارئ ليواجه الفراغ الذى يتنحى فيه الحضور لغياب لاينتهى.. وكل خطاب انسانى يحاول أن يصنع المعنى فلايكون ذلك داخل إطار سرى تختفى فيه الحقائق غير المرئية ولكنه يصنعه داخل فراغ لايمكن له أن يساند أحلام المعنى. وعلى هذا فإن الأدب فى وجهة نظر التفكيكية وسواء كان ذلك النص الفردى أو المؤسسة بأكملها يقدم نموذجا مبنيا على نحو كبير على نموذج للجهود البشرية لإقامة واقع له دلالة ومعنى بالكلمات كما يكشف عن عجز هذه الجهود على فعل ذلك على أى نحو نهائى أو حدود مطلقة.

وقد لاتكون فى حاجة أمام هذه النظرات إلى تذكر مواقف المدرسة من اعتبار اللغة غير محددة جذريا على نحو لايمكن تغييره أو أن المؤلف قد مات أو انه ليس هناك ما يمكن أن يسمى أدبا. فقد كان من الممكن لتيرى ايجلتون Terry Egleton أن يقرر دون خوف أن يناقضه أحد أن الأدب هو أيديولوجيا وأنه أحد الوسائل التى تستخدمها مجموعات اجتماعية معينة لتمارس وتفرض سلطتها على الآخرين، وأمام مثل هذا القول كان معظم المتأدبين يهزون رؤوسهم بالموافقة الحكيمة. ولذلك قد نحتاج إلى مجهود كبير لنذكر إمام هذه النظرات والتى ترى أن النصوص القديمة والاعتقادات السابقة قد اختفت منحدرة إلى نوع من حفرة للذاكرة التى تحدث عنها اورويل Or-well، ونحن أمام ذلك قد نحتاج إلى جهد كبير لتذكر أن فرجينيا ولف Virginia Wolf فى مقال أثار اعجاب كبير عام ١٩٢٤ بعنوان مستر بنيت ومسز براون Mr Benett & Mrs Brown قد دافعت بمصداقية كاملة ومنطق مبرئ من الخطأ عن الموقف المضاد لهذه النظرة تماما. فهى تقول إن الأدب الحقيقى مثل رواية تريسترام شاندى Tri-stram Shandy أو Pride & Prejudice «الكبرياء والتعصب» هى أعمال كاملة فى ذاتها. فهى مشتملة على تمام ذاتها لاتترك لأحد أى رغبة فى أن يقوم بأى شئ آخر إلا أن يعاود قراءة الكتاب وأن يفهمه على نحو أفضل... فشترن Sterne وجان اوستن كانا يهتما بالأشياء فى ذاتها وبالشخصيات فى ذاتها وبالكتاب فى ذاته. وعلى هذا فكل شئ كان فى الكتاب وليس هناك شئ خارجه».

والواقع أن آراء أخرى تعبر عن المدرسة الإنسانية القديمة مثل آراء فرجينيا ولف حول تكامل العمل الأدبى ومعناه الذى لاينمحى، وحول الخيال المبدع لمؤلفى الأدب، وكمال العمل المصنوع، وحول التراث الضخم للروائع الأدبية والخط الطويل من المحاكاة والتأثير، كل هذه المعتقدات التى كانت حية وذات طاقة عقلية مؤثرة حتى الأمس فقط ولكنها قد اختفت تماما وكانما هى قد تبخرت. والآن وبمصداقية معادلة ومساندة بوقائع مساقة لدعمها بنفس القوة. يبدو لنا الآن وكأنه لم يعد هناك أعمال فنيه بل مجرد نصوص مفتوحة لما لانهاية له من التفسيرات، وأن المؤلفين قد اختفوا أيضا فى بحر خضم من التناص، وأن كل كتابه هى جزء من الصراع من أجل السلطة للتحكم فى التفسير، كما أن الكاتب الكبير قد أصبح يرفض كل أسلافه وأصبح الأدب بلاماهيه وكل كتابة هى غير محددة إلى مالا نهاية وأنها فى آخر الأمر أما مجردة من المعنى أو أنها، وهو نفس النتيجة، تفيض بفيض من المعانى، وهكذا جرفت التفكيكية الأدب أمامها وعلى الرغم من أن وقتها قد أصبح إلى زوال كما يبدو إلا أنها قد أعادت

ترتيب عالم الأدب إن لم يكن وأشياء أخرى، أعادة كاملة حتى لم يعد من المتوقع أن يتم الرجوع مرة أخرى إلى التفكير الإنسانى والافتراضات الوضعية الإيجابية التى ساندت من قبل الأدب الرومانتيكى والأدب الحديث معا.

ومع ذلك فإن ما تم من تفكيك للنظام الإنسانى القديم للأدب ما زال رغم بلاغه النظرية التفكيكية الثورية ورغم ارتباطاتها السياسية الجذرية لاينظر إليه إلا على أنه حدث لا داعٍ لأن يثير الكثير من القلق. وما زال ناقد مثل بول دى مان Paul de Man يقول بانتظام أنه ما زال يقرأ النص الأدبى بكل دقة الطرق القديمة لقراءة النص الأدبى التى اقترحها النقد الجديد والشكلانية على المستوى النظرى وإن لم تصل إلى تحقيقها تماما فى التطبيق. وعلى الرغم من المصداقية فى هذا الكلام إلا أن الوضع لم يكن كذلك بالطبع. فتلك القراءة الحادة كحد الموسى التى تقوم بها التفكيكية تنتهى دائما إلى تكشف أن كل النصوص، نتيجة للطبيعة غير المحددة للغة تناقض نفسها على نحو يلغى تماما كل إمكانية للإمساك بأى معنى مهما كان ساخرا متهكما أو ملتبسا. ولاشك أن مثل هذا الموقف هو أبعد ما يكون عن موقف النقد الجديد الذى كان يرى أن الأعمال الأدبية هى نصوص مقدسة مليئة بالمعنى حتى أن أى تحوير وإعادة صياغة لعباراتها تعتبر هرطقة وكفرا.

ومع ذلك فإن چاك ديريدا Jacques Derrida و چ هيليس مبلير J. J. Hillis Miller مع جوناثان كوللرJonathan Culler وغيرهم من مشاهير النقاد التفكيكيين ما زالوا ينفون بانتظام أن التفكيكية تتجه إلى العدمية ويصرون على أنهم لاينفون إمكانية المعنى فى اللغة بقدر ما يحرصون أساسا على تحرير القراء من الأثقال المفروضة ووهم المعانى المفردة ليفسحوا المجال لتنوعٍ فى المعانى يلائم الاحتياجات الإنسانية. وهم فى ذلك، كما فى مواضع أخرى كثيرة، يتابعون نيتشه Nietzsche الذى تحدث عن «العلم المرح» الذى هو ممارسة موفقة وسعيدة للزيادة المفرطة فى المعنى».

وهم يتابعون نيتشه فى أشياء أخرى كذلك، لأن التفكيكية هى تطبيق متأخر لنسبية اجتماعية قد قللت من شأن الوضعية فى الثقافة الغربية طوال القرن العشرين. والواقع أن مشروع هذا التيار الفكرى الواسع القوى هو كما لخصه بريان روتمان Brian Rotman «هو مشروع لإسقاط الأقنعة». فهو يريد أن يبين أن كل الجهاز العقلى القائم على المنطق ليس إلا نظاما عريضا للإقناع: فالمنطق هو بلاغة، والحق وهم تصنعه الحجج؛ وكل ثنائيات الفوارق مثل الماهية/ والمظهر، والعقلى واللاعقلى، والحق/

والزيف وهكذا والتى ينقصها أى أرضية تقف عليها فى مطلق خارج عنها، ليس لها كلها أى سلطة أو حجية أكثر مما للغة أو الثقافة التى انتجتها». فبدءا من النظريات العلمية عن النسبية وعدم اليقينية والاحتمال وخلال الانثروبولوجى الثقافية وتاريخ الأفكار، ثم عن طريق الوجودية واللغويات البنيوية كل هذا قد أدى بالمفكرين الغربيين إلى أن ينهجوا بشكل متزايد إلى تصوير الكون حيث الواقع والحقيقة لاتقوم على أى أساس إلا تحيز المشاهد وموضعه.

وليس من الغريب إذن إذا نظرنا فى إطار تاريخ الأفكار أن تكون التفكيكية قد طبقت أفكارها هذه على الأدب ولكن الغريب أنها أخذت مثل هذا الوقت الطويل لتصل إلى مؤسسة الأدب». فالأدب القديم بمعتقداته الطريفة عن العبقريات المبدعة وتعامله الأيقونى مع الأعمال الفنية وموقفه من الأساطير والمعانى الباقية قد ظل حيا أمدا طويلا. ولكن ما يثير الانتباه ويستدعى التفسير هو تلك السرعة والتغلغل التام الذى اكتسحت به الحجج التفكيكية مجمل العالم الأدبى، ويردنا هذا إلى النظر فى الظروف الاجتماعية التى صاحب «انتصار النظرية». إن إعادة تشكيل الأدب بالمعنى الواسع كان أمرا لامفر منه تاريخيا. غير أن الطاقة التى حركت هذا ودفعته إلى الأمام كانت طاقة ماركسية كلاسيكية بالإضافة إلى صراع طبقة داخل المؤسسة الأدبية للسيطرة على وسائل الانتاج العقلية. وقد اعتبرت التفكيكية نفسها دائما أنها اتجاه فلسفى خالص بالمعنى الكبير للبحث عن الحقيقة بصرف النظر عن أنها كانت مخيبه للآمال وأنها كانت مثالية فى اتجاهها السياسى بالمعنى الواسع فى محاولتها تعزيز وتأييد القضايا العالمية للحرية والمساواة. ولكن على أية حال لايمكن تجاهل أن الثورة النقدية للسنوات الأخيرة قد اختتمت وقد أصبح للنقاد الأكاديميين كامل السيطرة على الأدب وهو الهدف الذى بحثوا عنه طويلا. فهم لم يكتفوا فقط بتحويل الأدب من العالم الخارجى إلى جدران الأكاديمية ولكنهم قد نزعوا الغموض والأسرار عنه وقضوا على النظام الأدبى القديم للرومانتيكية والحداثة الذى كان يحكمه كبار المؤلفين وأعمال روائع الأساتذة الكبار والذى كان دور الناقد فيه هو دور الخادم المتواضع. فالبنيوية والتفكيكية هما نظريات متوجهة للنقد منشغلة به. وهى فلسفيا على درجة من الصعوبة والتجريد والتعقيد المتصل وهى من عمل الخبراء وتحتاج كذلك إلى شرح منهم. أما القارئ العادى فهو يغرق إذا حاول التعامل معهم كما يغرق الأرنب فى القطران (Brer Rabbit- Tar baby). فهى نظم نظرية تعطى الأهمية الأولى للنظم مثل اللغة فى صناعة الأدب والمعنى. ولهذا وحيث أنها تسمح بهد اللانهائى من التفسيرات فإنها تمد النقاد الذين يتعاملون فى التفسيرات بسوق محمىّ لعرض بضاعتهم.

ولئن كان هذا الصراع المؤسساتى مقّنعا فى البداية إلا إنه قد اكتسب الشرعية واضيفت له قوة وفاعلية مع الثورة الاجتماعية الديمقراطية والاضطرابات التى طالت الجامعات فى ١٩٦٠ ورأى فيها ترللنج Trilling محقا موت الأدب ذى الاتجاه الانسانى وإن كان ذلك إلى حد ما على يد هذا الأدب نفسه. وقد بدا اغتصاب النقد الأدبى للسلطة فى إطار الثورة الأكبر على أنه مجرد محاولة أخرى للحرية والهروب من السلطة اللاعقلانية. وقد استمرت الثورة بعد أن أضفت عليها التفكيكية الشرعية فى التعبير عن نفسها خلال ١٩٧٠ و١٩٨٠ داخل أقسام الجامعات على أنها واحدة من القضايا الاجتماعية المناضلة مثل الحركة النسوية والتسامح العرقى والنسبية الأخلاقية والتحرير العرقى والجنسى والتى كانت جميعها ترفض الصور القديمة للسلطة العقلية والاجتماعية وتطالب أن يستخدم الأدب فى تأييد ودعم برامجها الاجتماعية والسياسية.

وصاحب نضالية التفكيكية والحركات الاجتماعية الجذرية التى صاحبتها وشجعها فى طريقها ظهور حوالى ١٩٧٠ بروليتاريا جديدة من الأكاديميين الذين خابت آمالهم. فقد كانت التفكيكية فى الأغلب من نتاج مجموعة من كبار المفكرين رفيعى الثقافة الذين يدرسون فى الجامعات المتميزة الكبيرة المكانة. ولكن جمهورهم كان أيضا فى الأغلب من الأكاديميين الهامشيين بما فى ذلك عدد كبير كانوا فى غالبيتهم من النساء وأعضاء أقليات مختلفة كانوا يطمحون أن ينفذوا إلى هذا المجال الذى ظل سابقا مقصورا على البيض من الرجال والذين كانوا عادة من البروتستانت. وقد ساعدت مجموعة من الظروف على تحويل هذا الجيل الجديد من الأساتذة البحاث إلى بروليتاريا عقلية وجعلتهم ثوريين.

وعلى الرغم من أن الكليات والجامعات كانت مازالت تتوسع إلا أن الأدب مر فى أوقات عصيبة فى ١٩٧٠ و١٩٨٠ حيث تدنت أعداد المسجلين فى برامج الأدب وتدهورت فى شدة قدرات ومهارات القراءة والكتابة وبدأ الطلبة المتميزون يتجهون إلى دراسة القانون والطب بدلا من دراسة البكالوريوس فى الفنون والعلوم. وإذا نظرنا من جديد إلى تقرير صدر فى ١٢ سبتمبر ١٩٨٨ نجد أن لين ف. شينى Lynne v. Cheney مدير المنح الاتحادية للإنسانيات National Endowment for the Humanities يقرر فى تقريره هذا أنه على حين قد زاد عدد درجات الليسانس الممنوحة بنسبة ٨٨٪ فإن الدرجات فى الإنسانيات كانت تتخفض بنسبة ٣٣٪ وقد كان مجال التاريخ أكبر الخاسرين فقد انخفض بنسبة ٤٣٪ أما الفلسفة فقد انخفضت بنسبة ٣٥٪، أما الأدب الانجليزى فانخفض بنسبة ٣٣ واللغات الأجنبية بنسبة ٢٩٪. وقد هاجم هذه

الأرقام أولئك الذين كان من صالحهم الإصرار على أن شيئا لم يحدث فى السنوات الأخيرة وإن الأمور تسير بخير بل قد تكون تحسنت مع الأدب والدراسات الإنسانية. ولكن أيا كانت طريقة حساب هذه الأرقام فأنها تدل على انحدار كبير فى أعداد المسجلين فى دراسة هذه الموضوعات. كما أن القانون القومى للدفاع بالتعليم Nation-al defence education Act الذى تدعمه الحكومة الاتحادية ومؤسسة المنح لدراسة البكالوريوس فى الانسانيات التى ظهرت مع الضجة التى أحدثها سبوتنيك الروسى قد اختفيا فى هذه الأيام كما أن الانكماش العام فى سوق العمل قد وجه الطلبة إلى دراسة الموضوعات التى قد تساعدهم فى الحصول على وظائف بعد تخرجهم. وتدل التقديرات المتحفظة أنه بحلول عام ١٩٧٥ كان هناك بناء على عدد الوظائف المعلن عنها بالنسبة لعدد درجات الدكتوراة فى الفلسفة الممنوحة، بلغ عدد المتقدمين ستة من حاملى الدكتوراة لكل وظيفة للتدريس معلن عنها. واتجه الإداريون فى الجامعات إلى الاستفادة اقتصاديا من هذه الأوضاع خاصة وقد كان عليهم ضغوط مالية فبدأوا فى تهميش التعيينات فى دراسة الأدب والإنسانيات الأخرى بأن جُعلت هذه التعيينات مؤقتة أو على نصف الوقت أو بحساب الساعة ولكنها على أية حال أبعدتها عن التعيينات الثابتة وجردتها من أية امتيازات.

ووسط هذا الانخفاض فى شأن المهنة وردها إلى نوع من الوظائف الضئيلة العائد أحست البلاد احساسا حادا بأن شبابها لم يعودوا يستطيعوا القراءة أو الكتابة على نفس المستويات التى اثبتتها الأجيال السابقة. وكانت الأسباب لذلك معقدة كما سنرى عندما ننظر إلى «الأزمة الأدبية». فقد نتجت هذه الأوضاع عن تدنى مستويات القراءة والكتابة فى المدارس العامة ربما نتيجة للاستخدام المتزايد للتليفزيون وربما نتيجة لمحاولة تعليم اعداد كبيرة من طلبة غير مؤهلين ينتمون إلى جماعات اجتماعية لم تذهب إلى المدارس من قبل. وعلى أية حال فأيا كانت الأسباب ودرجة تعقدها فإن الحديث قد انتشر بسرعة عن وجود أزمة وأعلنت حملة وطنية لتعليم طلبة الكليات كيف يكتبون. ولم يكن هناك مهرب من أن تكلف بهذا العمل أقسام اللغة الانجليزية وهكذا استحال تدريس الإنجليزية فى البلاد إلى ما أصبح عليه الآن فيما عدا عددا قليلا من الجامعات والكليات الكبيرة المتميزة. فقد استحال تدريس الانجليزية إلى تدريس الكتابة بدلا من أن يستهدف ما كان يطمح ارنولد فى تحقيقه من هذا التدريس لأعمال الأدب العظيمة لكى ينتشر العقل وتعم البلاد إرادة الرب. ففى عقد السبعينات والثمانينات وجد عدد كبير من الشباب الأذكياء اللذين تلقوا تعليما عاليا والذين كانوا يطمحون أن يكونوا

بحاثا وأساتذة للأدب فى جامعات كبيرة أنهم قد نزلوا فى السلم الاجتماعى لكى يصبحوا مجرد مدرسى كتابة فى كليات هامشية بأعداد قليلة من الطلبة المسجلين ونسبا عالية من الطلبة المتسربين من الدراسة قبل أن يتموها.

وقد كانت تلك الوظائف هى الوظائف المتاحة فقط وهكذا كان لابد لمن شغلوها أن يشعروا بأنهم قد خذلوا وأن المؤسسة التى جندتهم ودربتهم قد خانتهم. فقد جمدوا فى وظائفهم بعيدا عن عالم البحث والدراسة الذى توقعوا أن يرحب بهم ودفعهم هذا الإحباط والخيبة إلى مزيد من الثورية الجذرية. ولم يكن هذا بالنسبة لهم خيانة من رجال الدين بل خيانة من الأساتذة trahison des maitres. فبعد أن رفضتهم وأهملتهم المؤسسة الأدبية القديمة كان من الطبيعى أن يهللوا وأن يسروا بالتحطيم النقدى للأصنام الذى مزق الأدب القديم وكان من الطبيعى أن يرحبوا بالديمقراطية المهنية الجديدة التى سادت بين جميع النقاد وجعلت كل التفسيرات متعادلة. وليس هناك شك فيما حدث أولا فى حقيقة أنه قد قلب أوضاع مهنة تدريس الأدب ومع ذلك فقد تم تقريبا تجاهل الوضع إلا من بعض أصوات الاحتجاج هنا وهناك فى رسائل موجهة إلى رؤساء تحرير الجرائد والمجلات.

وكانت النتيجة التسييس الجذرى للأدب فى النقد والتدريس. ففى هذه الفصول الدراسية حيث كانت النظرية التفكيكية تسود كان الأدب يدرس على أنه نوع من الماوية العقلية وفى هذا الموضوع الثورى الذى كانت فيه النصوص، وكل ما يصل إليه التدريس كان يعد نصوصا، تستخدم لاثبات عقم الحق المطلق ونفاق كل محاولة للتظاهر بأن هناك حقا مطلقا أو أنه يمكن أن يوجد. لقد أصبح الطلبة على درجة عالية من الحساسية والتقبل لنسبية كل حق وشجعتهم دراستهم على أن يمارسوا حرية فوضوية لتركيب أى نوع من الحقائق يرونه مثيرا أو نافعا لهم. أما الآخرون الذين كانوا أكثر وضوحا والتزاما ببرامجهم السياسية فإن الأدب قد أصبح بالنسبة لهم بمثابة حركة أكثر وضوحا وإعلانا فى لعبة السلطة السياسية والاجتماعية. فأصحاب الحركة النسوية مثلا كثيرا ما يدرسون الأدب على أنه نوع من التكتيك الذى استخدمته البطريركية فى تثبيت سيطرة الذكور على النساء واستبقاء هذه السيطرة ويضربون لذلك مثلا ذلك البيت فى مسرحية الملك لير الذى يقول فيه: كان صوتها دائما ناعما رقيقا وخفيضا وهذا شئ رائع فى المرأة».

أما دراسات الزنوج ودراسات العالم الثالث فكانت تقوم على افتراض أن إدخال هذا الأدب فى المجموع المقنن للآداب يضفى عليه مكانة ثقافية وبالتالى مكانة سياسية،

وعلى ذلك فقد كان يدرس بناءا على أسس اجتماعية أكثر منها جمالية. وكان المجموع المقنن للأدب الذى كان فى أغلبه من عمل الرجل الأبيض من الغرب فإنه ينظر إليه على أنه دعامة للامبريالية والتعصب العرقى. وهكذا فان كتابات الزنوح والمؤلفين من أصول عرقية مختلفة والتى لم تكن تعتبر من قبل ذات دلالة كافية تدفع على ادراجها فى المجموع المقنن الرسمى للأداب، كلها قد أصبحت مادة للبرامج فى المجموع المقنن الرسمى للأداب وكلها قد أصبحت مادة البرامج فى الأدب الأسود، أو أدب المرأة أو كمثال أخر، أدب الإيطاليين الأمريكيين. وتضيف چين تومبكينز الشرعية على هذه الآداب الخارجية عن المجموع المقنن للأداب بأن تقرر أن النصوص يجب أن تعتبر أدبا لا على أساس جمالى فقط بل على أساس من التأثير الاجتماعى الذى كان لها. وبهذا المعيار تعتبر رواية كوخ العم توم أعظم الروايات الأمريكية فى القرن التاسع عشر.

وهكذا فان أنماط عديدة من النقد الماركسى ومن نقد التأريخية الجديدة التى ارتبطت بستيفن جرينبلات Stephen Greenblatt والأنماط الأكثر تعصبا من الكتابات الماركسية مثل كتابات النقاد تيرى ايجلتون Terry Eagleton وفردريك جيمسون Fredric Jameson ومن اتباع فوكو Foucoult مثل جوناتان ارك Jona-than Arc قد توسعت بطرق حديثة معقدة فى نشر النظرة القديمة عن أن الأدب يتحدد بوسائل الانتاج من الناحية التكنولوجية والعقلية وأنه بالضرورة أداة فى الصراع الطبقى من أجل السلطة، والأدب فى هذه الوجهات من النظر كان دائما بشكل مباشر أو غير مباشر فى خدمة المؤسسة وعلى ذلك فإن تدريسه هو كشف وتوعية بالدعاية اليمينية.

وهكذا أصبحت النصوص أساسا وثائق سياسية واختفت فيما يبدو للأبد ما أطلق عليه تيرى ايجلتون Terry Eagleton (١٩٨٩) «الشعرية أو بتعبير أوسع الجمالية التى أمدت الثقافة الإنجليزية بواحد من أقوى دروعها الايديولوجية ضد بربرية الايديولوجى». ويلخص ايجلتون على نحو عدوانى وإن كان دقيقا القيم القديمة للأدب الرومانتيكى والحديث التى كانت ما زالت حية إلى وقت قريب عندما كان ليونيل تريلنج ينظر من ناقدته ويرى الطلبة يسدون مدخل مكتبه Low library فى جامعة كولومبيا فيقول ايجلتون ان هذه القيم هى «الإيمان الدوجماتيكى بقدرة الخيال على الحدس؛ وأولوية الارتباطات العاطفية المحلية والعلاقات التى لا تناقش؛ والتراث على أنه نمو تلقائى لا يتقبل النقد العقلانى ولا يتأثر به؛ ثم افتراض الطبيعة التى لا يمكن نقضها أو مخالفتها للتجربة «المباشرة»، والأسبقية التى لا تناقش للمحسوس به على كل ما هو متعقل مصاغ عقلياً».

## الفصل الرابع

# الأدب والقانون

# الحقوق الخلقية للفنانين

ينظر كل من الفن والأدب إلى نفسيهما فى الوقت الحاضر، كما كان الأمر فى الماضى، على انهما خارج وفوق مجريات الحياة اليومية وكأنهما فى إطار خيالى متباعد أقرب ما يكون الى ما يقابل على مستوى عقلى الأرض الرعوية أو مملكة الجنيات. فهما لا يتواجدان فى السوق ولا فى المحاكم ولا يختلطان ولا يزاحما النهم والغرور والجنس والمال والسلطة. ومع ذلك فان الفن كان موجودا دائما ويتم تعريفه، ولو جزئيا، بمكانه ووظيفته فى العالم الاجتماعى للقصر، أو البيت الكبير. أو الكنيسة أو الجامعات والمجالس التشريعية أو محاكم القانون.

ولم يحدث، كما هو حاصل فى الوقت الحاضر، أن أصبح القانون نشطا حاضرا فى الأمور الفنية والأدبية. فيقول نيل هاريس Nell Harris وهو أحد المتابعين الملاحظين والمتابعين للأدب فى المحاكم: لقد أصبح القانونيون (المحامون والقضاه) أكثر دارسى موضوعات الأدب واعلاهم حجة وسلطة فى تعريف الأنواع الأدبية». وكان النوع الأدبى للهجاء Satire معرضا على وجه الخصوص للسؤال عن تعريفه داخل المحاكم لأن الكتابات التى قد تكون مرفوضة أو محل اعتراض قد تتجنب المحاسبة والعقاب لو أمكن بنجاح اثبات انها من باب الهجاء وبالتالى فهى نوع من الفن الذى تعتبر عدوانيته محمية ولها امتياز خاص، ولهذا فإن دعوى الفنية كانت مقرونة دائما بحرية التعبير وهكذا كانت الجماليات والتعديل الأول (فى الدستور الأمريكى) يظهران معا بانتظام. وقد اكتشفت هذا منذ بضعة سنوات مضت وكنت قد نشرت بعض الدراسات عن الهجاء. وقد طلبت للشهادة كخبير وان أدلى برأيى اذا كانت بعض الأغانى التى حورت قليلا عن قطع موسيقية ذائعة الشعبية تعتبر حقا من باب الهجاء لها أم لا. وكان الدفاع قائما على أن القصد من عمل النسخ منها هو السخرية من الأصول بأسلوب الهجاء وليس استغلال شعبيتها، ومن حسن حظى ان القضية لم تنظر أبدا فى المحكمة ولم اضطر لمواجهة محامى بارع ليسأل أسئلة لم يصل إلى أجوبتها رجال الأدب من نوع «ما هو الهجاء على وجه الدقة؟» وما هى الخصائص المميزة التى تسمح لك أن نقول على وجه الدقة والواقعية ان هذا العمل هو من باب الهجاء وان هذا العمل الآخر ليس من هذا الباب؟» ثم «كيف تميز بين التهكم والهجاء أو الكوميدى».

واذا كانت تلك القضية لم تنظر فى المحكمة فقد نظرت محكمة القضاء العليا Su-preme Court عام ١٩٨٧ قضية أخرى تتضمن مشكلة الهجاء وهى قضية هسلر Hustler ضد فالويل Falwell. وهسلر Hustler مجلة إباحية من مجلات الجنس عرفت بمشاكسة الشخصيات ومهاجمتهم ويحررها لارى فلنت Larry Flynt الذى كان

فى وقت سابق قد تعرض للرصاص والشلل من جراء ذلك على يد رجل اعتبره هو وصوره الجنسية المكشوفة خطرا على المجتمع الأمريكي وقذارة نتنه تأباها السماء. وقد قضى على الرجل أن يمضى حياته على كرسى متحرك وقد تكونت لديه أخيرا كراهية شديدة لقس انجيلى يبشر فى التليفزيون هو جيرى فالويل Jerry Falwell، وقد حملت عليه المجلة وصورته على أنه سكير مُعتدٍ على المحارم ونسبت له الاعتداء على أمة وفى مرحاض عام. وعندما ذهب فالويل للقضاء اعترفت المجلة بأن ما طبعته هو شئ مبتذل تماما وغير حقيقى على الاطلاق ولكنها بالإضافة إلى ذلك استدعت إلى جانبها «التعديل الأول» وحرية التعبير زاعمة أن الهجوم هو نوع من الهجاء أو المحاكاه التهكمية Parody التى هى بحكم طبيعتها تعتمد على المبالغة كى تصيب هدفها الذى تهاجمه بفاعلية. وكان الجميع يعرفون أن ما يقال فى الهجاء لا يجب أخذه مأخذ الصدق الحرفى ولكن ينظر اليه على أنه مبالغة فنية مصرح بها. وقد حكمت المحكمة لصالح المجلة هسلر وضد فالويل. وبهذا الحكم ودون وعى بالمسائل الأدبية المتضمنة فإنها قد حكمت فى قضية أدبية ساخنة كانت موضع نقاش مدة طويلة: هل الهجاء يضر حقا بمن يوجه اليه؟» ولم يكن هناك سؤال حول الهجاء قد تلقى أكثر من هذا السؤال قدرا كبيرا من النقاش والجدل حوله.

وفى هذا الجدل يقف الهجاء الساخر ليعلن أنه يهاجم الرذيلة وليس الشخص وأن كل من لا يثقل ضميره اثم ليس له أن يخاف من سوط الهجاء. فإذا حاصره الضحايا الذين لم نقنعهم مثل هذه الحجج فان الفنان الهجّاء يضيف عاده ان الكلمات لا يمكن أن تؤذى أحدا أو أن كلامه يقصد به الهزل والمرح فقط، فاذا اشتد عليه الحصار قال إن قبح الرذيلة المخفية التى يهاجمها تحتاج إلى لغة عنيفة وخارجة للكشف عن حقيقتها. وعندما اعترض المخاطب فى «التمهيد للهجائيات، الحوار الثانى» للشاعر الانجليزى الكسندريوب على قطعه من اللغة الساخرة المنفره واصفالها:

انها ابتسامة قذرة وبيت حيوانى

يجعل معدتى تصاب بالغثيان

فان الشاعر الكسندريوب يدافع عن نفسه فى لغة كان يمكن للارى فلنت ان يستخدمها لو كان يعلمها كما كان يمكن لمحكمة القضاء العليا أن تقبلها على أنها دفاعا قانونيا سليما:

وهكذا يقلب فلاترى معدتى،

وكل ما يمكن أن تخرجه غدد سنور الزّباد

إذا كان عطراً لك فهو لى مجرد خراء

وفى عصرنا هذا المحب للتقاضى والدعاوى والشديد الجشع والبخل فإن الكثير من الأسئلة الفنية من أنواع مختلفة قد أخذت طريقها بزيادة مستمرة إلى الظهور فى الدعاوى القضائية. وفى كل مرة يحدث هذا كانت المحاكم أو الهيئات شبه القانونية تضفى على القيم الفنية واقعية القانون. فقد نشرت صحيفة نيويورك تيمز (أكتوبر٢١، ١٩٨٦) أن بس مايرسون Bess Myerson (التى كانت مرة مس أمريكا وحكم عليها بعد ذلك على أنها لصة من محلات البيع وقد تم إتهامها ومحاكمتها ثم برأت من أنها قدمت رشوة لقاضى كى يخفض من نفقة عشيقها) وانها عندما كانت مندوب الولاية المشرفة على الثقافة فى نيويورك فانها كانت تمنح الأفراد رخصا بانهم فنانين. وكانت القيمة الحقيقية لمثل هذا الترخيص كبيرة اذا كان ذلك يعطى من يرخص لهم بانهم كذلك الحق فى مساكن تدعمها المدينة فى بنايات من الشقق والإعفاء من القيود المفروضة على تحويل الدور العلوى فى المبنى الى استديوهات للفنانين. وقد قيل ايضا ان هذا الترخيص كان يساعد ايضا فى الحصول على منح من هيئات حكومية ومؤسسات خاصة يحرصون قبل اعطاء مثل هذه المنح على معرفة اذا كانوا يقدمونها الى فنانين حقا أو لمجرد محتالين. وقد استخدمت المفوضة ما يرسون معايير بيروقراطية معتادة ومقتنة مثل عدد معارض الفنان وعدد المنح والمعونات الدراسية السابقة، وعدد ما نشره الفنان ومن نشر له وعدد العروض والدراسات حول أعمالهم إلى آخر هذه المعايير لتقرر بعد ذلك من يعتبر حقا فنانا ومن لا يعتبر كذلك. ولكن هذا فى نهاية الأمر كان يضفى شرعية على نحو مادى تماما لهذه الدعوى القديمة للفنان الرومانتيكى بانه شخص متميز جدير بمعاملة خاصة من المجتمع مثل اعانات السكن والاعفاء من قوانين تطبق على الناس العاديين.

ولكى نقدم مثالا أخر على الطرق التى اتخذها القانون أخيرا ليضفى الشرعية على نظرية الفن الرومانتيكية نشير الى أن المحكمة العليا للولايات المتحدة قد أقرت فى أبريل ١٩٨٧ دستورية تشريع اتحادى يصنف كل أفلام الحكومة الأجنبية على اعتبار أنها «دعاية سياسية» قد تؤثر على موقف الرأى العام من السياسة الخارجية للولايات المتحدة». وهكذا فان القضاء قد وصم بوصمة الدعاية مثل هذه الافلام وإن لم يمنع عرض الأفلام الكندية الثلاثة التى تناولت الحرب النووية والامطار الحمضية. وعلى الرغم من أن الرأى الفقهى قد أشار الى أن مصطلح «الدعاية» يمكن أن يعتبر

مصطلحا محايدا فان الحكم قد أعطى قانونية للتمييز الذى اقامته منذ أمد الجمالية الرومانطيقية بين الفن الأصيل الذى هو غير نفعي ولا يستهدف أن يقنع، «فالقصيدة لا يجب أن تعني شيئا بل أن توجد) وبين البروباجند التى هى نوع من الفن الزائف الذى يستهدف اقناع الناس أن يفكروا وان يعملوا على نحو خاص، وقد تساءلت فرجينيا ولف وذلك مرة أخرى فى مقالها «مستر بنيت ومسز براون» اذا كان من الجائز أن تطلق صفة الفن على هذا الفن الثانوى الذى يحاول أن يحقق شيئا ما دام انه «يترك المرء باحساس غريب بعدم الاكتمال وعدم الرضاء، ويبدو لكى يجعله مكتملا ان يفعل شيئا- مثل ان ينضم إلى جمعية أو أن يتهور يأسا فيكتب شيكا ماليا».

وقد سنت حديثا أكثر من مائة مدينة وولاية وبلدية حكومية قانونا بفرض نسبة مئوية لبرامج الفن» تعادل ١٪ من ثمن البناء للبنايات الحكومية الجديدة على أن تصرف هذه النسبة على الفن مثل التماثيل والرسوم الحائطية والنافورات وغير ذلك من الأعمال ذات القيمة الجمالية، ولم يثر هذا الفرض فى البداية كثيرا من الاختلاف أو الجدل غير أن المبالغ المتجمعة أصبحت كبيرة واستمرت فى الزيادة مع ارتفاع تكلفة البناء. وعندما وقع أصحاب نوادى مقر القمار فى اتلانتك سيتى تحت طائلة القانون حيث أن هذه النوادى تخضع لنظام ولاية نيوچرسى فانهم توقفوا عندما فرض عليهم أن يصرفوا مبالغ ضخمة على ثريات معقدة أو على لوحات من الفن المجرد من الصورة Free Form، وكذلك فان المجلس التشريعى فى ولاية كنتكيت قد وجد نفسه فى عام ١٩٨٩ وكان عاما فيه صعوبات مالية، يصرف عدة مئات الآلاف من الدولارات على الفن فى السجون الجديدة التى كان يبنيها. وعند ذلك قام التساؤل حول هل تحتاج السجون إلى الفن وهل المساجين يستحقون ذلك ثم هل حتى اذا كانوا يستحقونه فهل هذا سيجعلهم أفضل على أى نحو. وعندما خطط لهذه النسبة المفروضة للفن وتم اقرارها كان المقصود بها أن تكون معونة مباشرة للفن اعتمادا على الافتراض الرومانتيكى أن الفن هو شئ يمكن تمييزه عما هو ليس فنا دون أية صعوبات ميتافيزيقية وانه قوة ايجابية فى العالم بحيث يجب أن يعتبر حقا انسانيا يجب أن لا يحرم منه أحد حتى المساجين. ولم يكن أحد يحلم أن الأمر سينتهى الى مثل هذه المآزق والورطات التى وجد نفسه فيها أحد المدافعين عن الفن للسجون فى المجلس التشريعى «فالقضية الحقيقية هى كيف تستطيع أن تميز بين أولئك الذين يستحقون مثل هذه الخاصية فى بيئتهم وأولئك الذين لا يستحقون... وهل يقودنا هذا إلى الاعتقاد بأن أولئك الذين يعانون من اضطرابات عقلية أو عاطفية لا يستحقون ذلك أيضا (نشر

فى نيويورك فى ٢٥ مارس ١٩٨٩) وقال أحد الرسميين بعبارة قد تسر أولئك الرومانتكيين الذين كانوا يبحثون عن المشاكل امثال شيلى وهيجو أن الفن هو قوة تدفع إلى السلام وتدعو إليه ولهذا يقول (كيرك جونسون(Kirk Johnson) «إن هناك علاقة ارتباط مباشرة بين خشونة وقوة اطار ووضع السجن وبين مستوى العنف فيه. وكل ما نستطيع عمله لأن نجعل السجن أكثر أمنا (بأن تضع فيه فنا) فإننا ندين لهؤلاء الناس بذلك».

لقد وصف كولريدچ Coleridge خيال الفنان المبدع على أنه «العامل الأول فى كل إدراك حسى إنسانى وأنه... تكرار داخل الذهن المتناهى لفعل الخلق الخالد فى «أنا هو» اللانهائية»، وقد واصلت المحاكم، دون أى مناقشة قبول القول أن الطبيعة الخاصة لقوى الفنانين الخلاقة تعطيهم حقوقا فى عملهم لا تعرف فى أى نوع من الملكيات الأخرى. وكما يقول المؤرخ القانونى الشهير لحقوق المؤلف اللورد جودمان Lord Goodman : إن كل تمديد حديث لحقوق المؤلف قد قصد به أساسا تحسين حقوق الفنان الخالق وليس إلى تقليلها. وفى عام ١٨٩٢ أصبحت هذه الحقوق عالمية بفضل الاتفاقات الدولية حولها كما أن قانون حقوق المؤلف فى الولايات المتحدة العام ١٩٧٨ قد مد، كما حدث فى بريطانيا حقوق التأليف طيلة حياة المؤلف وخمسين عاما بعد ذلك، وفى عام ١٩٨٩ زادت المحكمة العليا من تقوية أيدى الكتاب والفنانين فى المعركة التى كانت دائما حيناك حول الملكية الفكرية وذلك بأن قضت بأن العمل الفنى إذا كان قد تم تحت عقد مع فنانين مستقلين وذلك مثلا بكتابة مقال أو عمل غلاف مجلة فإن الجهة التى دفعت ثمن العمل تكون قد اشترت حقوق استخدام العمل لمدة واحدة فقط. فعند إعادة الطبع أو الاعداد للعمل على أى شكل اخر فإن الحقوق تكون من حق الفنان أو الكاتب. وفى نفس العام قررت محكمة اتحادية تنعقد فى فترات مختلفة أنه نتيجة لاعتراض قانونى فإنه يسمح لجانيت مالكوم JANET MALCOLM التى تكتب لمجلة نيويوركر الا تكون مسئولة قانونية لانها نسبت إلى جيوفرى ماسون Geoffrey Ma-son على شكل اقتباس مباشر منه ملاحظات لم يبديها حول ارشيفات فرويد.

والواقع أن الحدود التى كانت موضوعة على حقوق المؤلف تحت القانون كانت قليلة. فعبارة الاستخدام المشروع «على الرغم من أنها كانت غير محددة فإنها تسمح لمن يعرضون الكتب أو للبحاث أن يقتبسوا دون أجر عددا محدودا من الكلمات وهناك شرط هين يتطلب وضع نسخا من الكتاب المطبوع الذى حمل الاقتباسات دون ثمن فى عدد محدود من مكتبات حقوق التأليف. ولكن القانون كان على العموم فى صالح

المؤلف. فحتى فى حالة الأعمال غير المنشورة مثل الخطابات فإنها فى حق المؤلف مدة حياته وخمسين سنة بعد وفاته ولا يملك الشخص الذى أرسلت إليه الخطابات أو المالك الشرعى للمادة غير المنشورة الا الورق المادى المكتوب عليه الخطاب أو المخطوط. وقد يتضح إلى أى حد كانت المحاكم مستعدة لاعتبار أن المؤلف وكتاباته لها حقوق متميزة وذلك فى حالة الكاتب J.D. Salinger وهو كاتب كان له تعلق شديد وصرامة فى المحافظة على خصوصياته حتى أنه منع نشر كتاب عن تاريخ حياته وكتبه Ian Hamilton وذلك بان منع قانونا استخدام اى اقتباسات من خطاباته غير المنشورة بل ولا حتى اعادة صياغة مضمون هذه الخطابات وقد نشر بعد ذلك تاريخ الحياة عام ١٩٨٨ ونشره الناشر راندوم هاوس الذى كان قد دفع مقدما مبلغا كبيرا فى العمل ولكن الكتاب صدر أقصر كثيرا من طوله الاصلى وكانت لهجته فى غاية السخط والغضب تجاه سالنجر.

وقد تكون احد الاستثناءات البارزة فى القانون التى شذت عن تقرير أولوية حق الفنان هو عدد من القوانين مختلفة عرفت باسم قوانين ابن سام Son of Sam التى استهدفت منع مرتكبى الجرائم من الانتفاع بجرائمهم وقد جاء الاسم من قضية مثيرة لقاتل ارتكب مسلسل من الجرائم كان يكمن ثم يضرب بالرصاص عددا من العشاق الشبان كانوا يمارسون الجنس فى اماكن منعزلة. وعندما قبض على القاتل وكان اسمه دافيد بركوفيتز David Berkowitz قال أنه كان مأمورا بان يقتل من كلب صاحبه اسمه سام كار Sam Carr وهو جار له. وعندما حاول احد المغامرين وناشران يستغلا كتاب اعترافات عن الجرائم "كما حكيت لهم" صدر لأول مرة أول قانون عرف باسم "قانون ابن – سام" وقد صدر القانون بسرعة فى ولاية نيويورك وهو يقرر أن أى مبالغ يتلقاها المجرم عن أعمال تصف جرائمه أو جرائمها يجب أن تدفع للضحايا أو لورثتهم أو لضحايا جرائم أخرى. وقد أعيد مبلغ ١١٨,٠٠٠ دولار أمريكى من مبيعات فيلم وكتاب إلى ثمانية من ضحايا ابن سام أو عائلاتهم فى نيويورك.

ونتيجة لهذه القداسة التى احيطت بها علاقة المؤلف بعمله فإن بعض المؤلفين المتلهفين على المكسب أو بعض الناشرين الذين ارادوا إنكار مصلحتهم قد ظنوا حتى فى قضايا من نوع قضايا "إبن سام" أن فى امكانهم تحدى القانون. فمنذ بضعة سنوات أفرغت چان هاريس Jean Harris وهى مديرة وناظرة لمدرسة ماديرا Madeira احدى مدارس الطبقات العليا فى العاصمة واشنجطون رصاص مسدسها فى صدر عشيقها الذى هجرها وهو المعروف باسم "طبيب رچيم سكارسدال". وكان هذا

الطبيب قد حقق ثروة من نصائحه لمرضاه عن طرق التخلص من وزنهم بطرق اقل عنفا من هذا الرصاص الذى اصابه. وبعد بضعة سنوات فى السجن كتبت خلالها مذكراتها بما فى ذلك بالطبع وصف للجريمة وللمحاكمة ورفعت مظلمة إلى منصة المحكمة بالنظر فى قضايا ابن سام تطلب فيها السماح لها بأن تتلقى حقوق التأليف لكتابها وقالت إن ارباح الكتاب ستوهب إلى تحسين حياة نساء شابات كن سجينات معها. ولكن طلبها على أى حال قد رفض واعيد المال إلى ورثة الضحية.

ولم يفقد المؤلفون والناشرون الأمل فى بحثهم عن العدالة وفى أغسطس ١٩٨٧ كان الناشر سيمون وشوستر Simon and Schuster يخطط لنشر كتاب عن حياة مجرم محترف كُتب بمعاونته. ورفع الناشر قضية أمام محكمة الجنايات بولاية نيويورك مدعيا أن قانون إبن سام هو قانون يبطل أثر «التعديل الأول» حول حقوق حرية التعبير وقرر فى دعواه أن مثل هذه القوانين لو كانت موجودة فى الماضى لمنعت الناشرين من الاتفاق على تأليف وطباعة كتبا عظيمة من كتب الأدب مثل كتاب ثورو Thoreau المعنون «العصيان المدنى أو خطاب مارتن لوثر كنج المعنون "خطاب من سجن برمنجهام. ومن الغريب انه لم يشر إلى كتاب مشهورين آخرين مثل جان جنيه Jean Genet الذى بدأ حياته الأدبية ككاتب فى السجن بعد حياة من اللصوصية أو مثل دوستويوفسكى الذى ازدهر فنه ايام كان محكوما عليه بالسجن.

وقد يبدو مثيرا للانتباه أنه فى أوقاتنا هذه وقد بدأت مصداقية ايديولوجيا الأدب الرومانتيكى والحديث فى الذبول والاضمحلال فى العالم الواسع أن نرى أنها وخاصة فى ميدان الفنون البصرية قد وجدت ملجأ لها فى أكثر المؤسسات محافظة وهو القانون وفى سياسات الأحرار حيث كان الدفاع عن الفن مازال يلعب دورا واضحا. وكانت أكبر حركة نحو اضفاء الشرعية حرفيا على الطبيعة المميزة للفن والفنان قد أخذت صورة مجموعة من القوانين تستهدف تعريف وإقرار ما عرف باسم الحقوق الخلقية للفنانين. وكان المجلس التشريعى لولاية ماسوشتس Masachusets سباقا إلى ذلك كما كان دائما فى الأمور الفنية ومعه اصدر عددا آخر من الولايات قوانين تحرم أى مساس بالعمل الفنى من جانب مالكه القانونى إذا لم تكن التعديلات متفق عليها مع الفنان صاحب العمل وحيث أن المال وحقوق الملكية كانت هى القضايا الرئيسية فقد يكون من الصعب تبين أين تقوم الحقوق الخلقية كما يصعب أن نفهم لماذا تسمى ضريبة المبيعات التى تضيف فقط ضريبة إلى ثمن المنتج بأنها ضريبة القيمة المضافة Value Addetax ولكن لغة السياسة سرعان ما يتزايد قدرتها على التعبير الموحى

وهكذا تم طرح قانون وطنى للحقوق الخلقية على الكونجرس عام ١٩٨٧ وفى السنوات التالية من السناتور إدوارد كندى.

وقد قوبل هذا القانون المقترح بمقاومة شديدة لأنه لم يمنع فقط أى تغييرات فى العمل الفنى دون موافقة الفنان ولكنه كان يحمى حكما خلقيا أعلى بتطلبه أن يحصل الفنان على ٧٪ من أى ارتفاع فى القيمة إذا ما اعيد بيع العمل وإذا كان الثمن الأصلى أكثر من ١,٠٠٠ دولار وكان ارتفاع القيمة باكثر من ١٥٠٪. ولابد لنا أن ندرك قدر المال المتضمن فى القانون إلى جانب المعنى الخلقى. فقد عرفنا مثلا أنه فى عام ١٩٨٩ أنفق أكثر من ٦٠٠ مليون دولار فى مزادات الفن فى مدينة نيويورك خلال الاسبوعين الاولين من شهر مايو. وكانت الأعمال الكلاسيكية مثل الأعمال الحديثة تباع باثمان عالية، فهناك مثلا ١١,٥ مليون دولار ثمن لوحة لجاكسون بوللوك Jackson Pollok وهى لوحة رقم ٨ لعام ١٩٥٠. وهناك لوحة لأندى وارول Andy Warhol بعنوان مارلين فى لقطة حمراء Shot Red Marilyn وهى صورة فى ٤٠ لوحة من اسلوب البوب لمارلين مونرو وقد بيعت بمبلغ ٤,٠٧ مليون دولار وبيعت سلة مهملات مصنوعة من اسلاك النحاس المغطى بالنيكل ومن عمل اميل جاك رهلمان Emile Jacques Ruhlman بمجرد ٣٣,٠٠٠ دولار وكانت لوحة لإيجون شيل Egon Schiele تم بيعها وشرائها ثلاث مرات فى اربع سنوات فقد بلغ سعرها ٣,٥ مليون. وكان الموتى الفنانين يحصلون على مبالغ أكبر فقد حصلت لوحة فان جوخ المعنونة ايريس السوسن Irises فى عام ١٩٨٧ على ٥٣,٩ مليون ولوحة رسم شخصية لبيكاسو بمبلغ ٤٧,٩ مليون فى عام ١٩٨٩.

ويتبين ما يمكن أن يحدث فى المحاكم عندما يصر الفنان على حقوقه الخلقية فى ذلك الصراع الملحمى الذى خاضه النحات ريتشارد سرا Richard Serra الذى قاضى الحكومة الاتحادية ليمنع ما سماه الانتزاع الشرير لعمله المسمى «القوس المائل» Tiltet Arc وهو عمل جدارى من الصلب ارتفاعه ١٢ قدم وطوله ١١٢ قدم وذلك من ساحة البلازا القريبة من مبنى جاكوب جافيتز الاتحادى فى نيويورك وكان عمل سرا على مستوى ملحمى ضخم وكان نقل عمله يتطلب أكثر من الأمور الجمالية. فكانت احدى قطعه وهى تمثل اشباح الكوماندر ودون جوان أدت إلى قتل عامل فى منيابوليس فى أوائل ١٩٧٠ عندما كان يجرى نقلها.

ثم أن عملا آخر وزنه ١٦ طن ومقاساته ١٧×١٤ قدم سقط من الرافعة فى معرض فى سوهو فى اكتوبر ١٩٨٨ فأدى ذلك إلى قتل رجلين بتثبيتهما فى الأرض واسقاط

بعض الدعائم فى المبنى مما تسبب عنه تشقق أكثر من حائط وإرتخاء وانخفاض فى الارضية وكسر فى ماسورة مياه واغراق للمبنى بالمياه.

وجاء فى جريدة نيويورك تيمز (٢٧ أكتوبر ١٩٨٨) أن أكثر من ١,٠٠٠ عامل حكومى .. وقعوا عريضة طالبين فيها أن الجدار المتحنى المصنوع من ثلاث لوحات من الصلب الصدأ (يقصدون فى جدارية القوس المنحنى) يجب أن تزال لانها تسد المدخل إلى المبنى وتعرقل مسار حركة المرور وتفسد مشهد أفق الساحة وليافة منظرها». وقد اجاب الفنان سرا على ذلك قائلا: أن عمله متكامل مع المكان والمكان مع العمل بحيث لا يمكن الفصل بينهما بدون تشويه العمل النحتى وقال مصرا أن أى تغيير فى مكان "عمله" المرتبط بمكانٍ يكون تعديا على حقه الذى يكفله له التعديل الأول فى الدستور فى الحق فى حرية التعبير وكذلك حقه بمقتضى التعديل الخامس حول حقه فى الاجراءات القانونية ثم ايضا حقوقه الخلقية كفنان. وفى مارس ١٩٨٩ وبعد أن رفضت المحكمة الاتحادية الموكلة أن تصدر انذارا قضائيا تم أخيرا نقل «القوس المائل» إلى مجمع للسيارات الحكومية فى بروكلين.

وكانت هناك محاولة أخيرة لوقف الإزاحة عندما وافق الكونجرس بعد عدة سنوات من التأجيل على أن توقع الولايات المتحدة على اتفاقية حقوق التأليف الدولية التى تضمنت فقرة معدلة عن حقوق المؤلفين، ولكنى كان من المشكوك فيه أن تقبل المحاكم الامريكية هذه الحماية وتم شحن «القوس المائل» بشكل مخز ومهين تتبعها صيحات الأسى والخيبة من فنان لا حول له ولا قوة وظل ممرورا إلى نهاية الطريق ليقول «أن هذه الحكومة متوحشة وهى تأكل ثقافتها ولا أظن أن هذا البلد قد حطم قبل هذا عملا فنيا كبيرا»

وظهرت مرة أخرى مسألة الحقوق الخلقية للفنان وذلك فى عام ١٩٨٤ وعلى نحو آخر وأن لم تصل إلى المحكمة. وكان ذلك عندما اعترض المسرحى صمويل بيكيت Samuel Beckett ويمثله ناشره بارونى روسيه على تغيير حدث فى اخراج جديد من عمل روبرت بروستين غير فيه المنظر فى مسرحية «لعبة النهاية» إلى محطة قطار انفاق وقدم ممثلين من الزنوج يمثلان الأب والإبن وبعد أن وجهت إلى روسيه نقابة الممثلين تهمة التعصب العرقى تشكى روسيه من الاتهام قائلا أن كل ما أقوله هو اننا إذا نظرنا فى جميع العوامل مجتمعه هو أن التغير الذى يجعل الاب والابن من السود والام بيضاء فإن هذا يضيف إلى المسرحية بعدا لم يضعه بيكيت فيها».

وظهرت مسألة الحقوق الخلقية بشكل أكثر حدة بخصوص التحويرات الحديثة التى اصبحت ممكنة مع تكنولوچيا الكومبيوتر وتم من خلالها تغيير أفلام الأبيض والاسود القديمة إلى افلام ملونة. وقد قام بهذه التحويرات تيد تيرنر Ted Turner المالك القانونى للأفلام وذلك لعرضها على شبكته التليفزيونية على عدد ضخم من المشاهدين الذين يفضلون الافلام الملونة على افلام الابيض والاسود وعندما اتهم بانه يدنس وينتهك قدسية روائع فن الافلام اجاب بكلمات تذكر بالفيلسوف جون لوك واللجنة الوطنية عن الملكية: «عندما رأيتها فى آخر مرة كنت امتلكهم». ولكن الفيلم وهو أحدث الفنون كان قد اصطنع لنفسه ميثولوچيا ولهذا احتج بشده مخرجون وممثلون أمثال جيمس ستوارت والراحل جون هستون John Huston معتبرين أن تلوين أفلام مثل الصقر الملطى Maltese Falcon وفيلم مستر ديدز يذهب إلى واشنطن ليس أقل من تدنيس للمقدسات لا يمكن اصلاحه أو علاجه، وحيث أن نسخ الفيلم الابيض والاسود كانت مازالت باقية على الرغم من وجود نسخ ملونة فلم يكن من الواضح القول بأن الأفلام أضرت أو تغيرت. ولكن الكونجرس عقد جلسات مناقشة للموضوع وظهر ودى الن Woody Allen مع غيره ليشهد بأن الفيلم وهو الفن الحديث هو ملكية لا يمكن تحويلها للفنانين من ممثلين ومخرجين الذين صنعوه ويبدو أن المصورين وكتاب السيناريو وصانعى المونتاج لم يعتبروا مبدعين بما فيه الكفاية ليذكروا ضمن أصحاب الملكية.

وفى بريطانيا كان هناك امتداد آخر للحقوق الخلقية فاصبح من السخف دفع حقوق التأليف فى كل مرة يؤخذ فيها كتاب من واحدة من عدد من للمكتبات التجريبية (Trial Libraries) كما تدفع هذه الحقوق على الموسيقى فى كل مرة تعزف فيها قطع مازالت تحت حقوق التأليف المحفوظة. كما أن حقوق التأليف بعد الوفاة Posthu-mous Copyrights لا تزال حقا من الحقوق الخلقية المقترحة والتى يتم بمقتضاها توزيع حقوق الملكية للمؤلفين الموتى مع كتاب أحياء بدلا من اعطائها لورثتهم الشرعيين وذلك بناءا على نظرية انه ما دامت الكتابة مهنة مقدسة فإن حقوق أى مؤلف حيا أو ميتا تكون لها الاسبقية على حقوق أى شخص آخر ليس كاتبا.

فليس الفنان وحده هو من أصبح له حقوق مميزة بل أن عمله أو عملها قد أصبح أيضا مميزا بحكم القانون على نحو يجاوز أكثر احلام الرومانتيكيين القدامى تطرفا. وتكشف كلمات حديثة لإثنين من للمدافعين عن الحقوق الخلقية للفنان والتشريع لها وهما شويلر شابان Schuyler Chapin والبرتا ارتورز Alberta Arlhurs كيف أن

المثالية العالية التى تنسب للعمل الفنى يمكن أن تكون عاملا من العوامل المسانده للعمل على اصدار التشريعات التى تمنح الموضوعات والأشياء الفنية امتيازا ومعالجة خاصة، فيقولا فى اكتوبر ٢٩، ١٩٨٧ على صفحات النيويورك تيمز.

إن الفن- المادى والملموس والبصرى- هو أكثر من أن يكون شيئا يمتلكه فرد أو مؤسسة... فالأعمال الفنية على نحو واقعى تماما لاتخص أى أحد لأنها تخصنا نحن جميعا. فهذه الأعمال هى أبرز النماذج الملموسة لاتساع وعمق وتعقد الطبيعة الانسانية. وخلال الأزمان كلها قد استخدم جنسنا البشرى الفنون- وهى أعنى بها مجموعة من الرموز التى صنعها الانسان وحده- لينتقل بها تراث الشعوب وللتعبير أعمق التعبير عن أعمق الافراح الانسانية والاحزان والحدوس».

وهذا المفهوم الذى يربت على مشاعر الانسانية ويبدو فى صورة كلام تقليدى مثل الكليشيه ليعلن «عرض وعمق وتعقد الطبيعة الانسانية» قد أخذ يجد أرضا يثبت فيها داخل القانون فى الأعوام الأخيرة. وهذه الدعاوى الجديدة التى ابديت بخصوص طبعة جديدة من أعمال د.هـ.لورنس يبدو أنها قد دفعت إلى أقصى حد تلك الحقوق التى يجب أن يتميز بها الفن. وقد جمع تفاصيل هذه المسألة ميكائيل هولورويد Michael Hol-royd وساندرا چوبسون Sandra Jobson وذلك فى مقال جميل نشر فى الملحق الأدبى لتايمز الانجليزية .T.L.S وهو المقال الذى أخذت منه معظم المقتبسات التى ترد عن الموضوع هنا. ولقد مات لورنس عام ١٩٢٩ وخرجت كل كتبه من حماية حقوق التأليف (عمر الحياة وخمسون سنة) فى بريطانيا مع بدايه ١٩٨١، أما فى الولايات المتحدة فقد دخلت كتبه الملكية العامة فى سنوات مختلفة حسب تاريخ حق التأليف الأول وبعده خمسة وسبعون عاما لكل الأعمال التى سجل حقوق تأليفها قبل ١٩٧٨. وهكذا فإن كل من يريد أن يشرع فى طبع هذه الكتب بعد ١٩٨١ وبعد ذلك بقليل فى الولايات المتحدة يستطيع ذلك دون أن يدفع شيئا لحملة الملكية الأدبية أو لورثتهم.

ولكن فى هذا الوقت تقريبا إتفق عدد من البحاث والدارسين للورنس مع وكيل الملكية الأدبية للورنس ومطبعة جامعة كمبردج على أن يصدروا طبعة جديدة مقننه فى أربعين مجلدا من كتابات لورنس. وعندما صدر عدد من مجلدات الطبعة الجديدة كانت هذه المجلدات تحمل فى صفحاتها التمهيدية دعوى بأن الطبعة الجديدة تكوّن أساسا لتسجيل جديد لحقوق التأليف يمتد كما هو مفهوم إلى خمسين سنة أخرى وتقول فى عبارة تقليدية: «الاذن لنسخ أو اعادة الطبع للنص بتمامه أو بجزء منه يمكن الحصول عليه فقط من المفوض القضائى للملكيه لورنس بوللنجر وشركاه» Laur ence

Pollinger Ltd. وكانت الخلافات على النصوص المنشورة سابقا والطبعات الجديدة كانت فى معظم الأحوال خلافات طفيفة تتناول عددا قليلا من الكلمات أو شكلا من أشكال الترقيم. ولكن الدعوى كانت تعنى أن هذه الخلافات قد أسست حقوقا جديدة ليس على الفقرات التى تغيرت فحسب وعلى النحو الذى تغيرت بها بل إن هذه الحقوق الجديدة تشمل النص كله حتى بما فى ذلك، كما فهم من الدعوى كل تلك الأجزاء التى تتشابه تماما مع المخطوطات والنسخ المطبوعه القديمة.

وكان الزعم إذن أن التغييرات التحريريه قد أعادت تكويناً وكأنما بالسحر للنص بأكمله وغيرت فى كليته وفى كل صوره السابقة وحولته إلى وحده مفردة جديدة يمكن أن تسجل تحت حقوق التأليف لمده خمسين أخرى. وقال ميكائيل بلاك Michael Black وهو المسئول التحريرى للطبعة الجديدة الذى يمثل جامعة كمبريدج مضيفا إلى الكلمات التمهيدية أن طبعه كمبردج للورنس هى «مبادره جديدة مثيرة تختلف عن المعتاد من الطبعات العلمية بأنها ترتبط ارتباطا لاانفصام له بما هو مسجل من حقوق التأليف للأعمال الرئيسية نفسها». ولقد أثارت هذه الكلمات التى اعتبرت هراءا ومخادعه بعض الاستياء خاصة على كلماته «ارتباط لا انفصام له». وقد تراجع بلاك بعض الشئ بعد ذلك متحدثا باسم مطبعه كمبريج عن موقفه الأول وقال بقدر من عدم الرضا» إن الرواية القديمة للنص فى كثير من المواضع وفى كثير من النصوص يمكن أن تعتبر كافية لغرض الاستخدام والعمل وأننى لا أشعر أنا نفسى أن كمبردج تستطيع واقعيا أن تمنع استخدام هذه المادة لأنها لن تستطيع أن تثبت إن طبعة كمبردج تتضمن سمات متميزه مختلفة». وكانت كلماته عن أنها كافية لغرض الاستخدام والعمل» قد حسمت الموضوع تقريبا بالنسبة للطبعة الانجليزية فيما يتعلق بما هو هام. فلم تعد مطبعة كمبردج إذن تدعى نفسها حقوقا على الصور القديمة للنص. ولكن ظل هناك مع ذلك ادعاء سفسطائى بأن كل النص الجديد هو لهم الآن بما فى ذلك الاجزاء التى تغيرت والاجزاء التى لم تتغير ولايمكن إعادة الطبع من جديد دون استئذان إلا للنصوص القديمة. ورغم أن منطق هذا الكلام هو منطق متعسف جدا حيث أن الاقسام التى لم يطرأ عليها تغيير فى النص الجديد كانت مطابقة تماما لما يقابلها فى النص القديم ولكن هذا التعسف مع ذلك قد حفظ لهم ماء الوجه.

وعلى الرغم من أن مطبعة كمبردج قد تراجعت إلا أن مفوض الملكية كان له موقفٌ أخر، فهو يقول: إن أصحاب الملكية يأخذون موقفا مخالفا من هذا الموضوع!! فمع أن محامى حقوق التأليف يرى أن الأجزاء التى تغيرت فقط هى التى يمكن اعتبارها

مـسجلة تحت حقوق التـأليف وذلك فى حدود التـغـييـر الذى طرأ عليـها فـإن بوللنجـر (مفوض الملكية) استمر فى الاصرار على أن كل أعمال لورنس تعتبر الآن تحت تسجيل جديد للحـقوق. بل لقد بدأ مكتبـه القانونى يحـاول رفع قـضية على دار بنجوين للكتب Penguin Books التى قـامت منذ وقت طويل بنشـر نصـوص لورنس القـديمـة غـيـر المحررة وتحملت تكلفه الدفا ع عن رواية ليدى شاترلى أمام المحكمة و٥ , ٧٪ من حقوق الملكية لنشر النسخ الجديدة. ولذلك فـهو يمكن أن يقبل أن الصـورة القديمة للنصـوص مثل طبـعه كتب بنجوين الأصلية Original Penguins يمكن الاسـتمـرار فى تداولها ولكن أصحاب ملكية لورنس سيصرون على أن النص الناقص (الذى لم يغير) لابد أن يشار إليه بعلامة تدل على عدم قبوله».

والواقع لم يكن فى هذا كله شئ جديد. فبائعو الكتب فى لندن طوال القرن الثامن عشر كانوا يدعون «حقوقا دائمة» على الرغم من الكلمات الواضـحة فى قانون التـأليف الصـادر ١٧٠٩ والتى تحدد ملكية النص لمدة عشرين سنة فقط. ولم يتوقف الأمر وقتا إلا بصـدور حكم من مـجلس اللوردات ولكن الناشـرون والوكـلاء واصلوا مـحـاولاتهم الحصول على ما يعتبرونه حقا عادلا لهم ولهذا فإن نصوص لورنس الجديدة ليست إلا واحدة من محاولات مماثلة فى السنوات الأخيرة لإقامة حقوق تأليف جديدة على أساس طبعات جديدة لأعمال ظلت رائجة تبيع الكثير. وقد تناول الناشر راندوم هـاوس -Ran dom House رواية جويس يولسيس على هذا النحو فكون لجنة من بحـاث متمـيزين للاشراف على طبعة مدروسة محكمة على الكمبيوتر يرأسها عـالم ببليوجرافى مشـهور وفى هذه الطبعة كانت العدة الببليوجرافية فيه تشغل الصفحة على اليسار ويشغل النص الصـفـحة اليمنى لتمـثل طبـعـة مركبـة للرواية نشـرت عـام ١٩٨٤ عند الناشـر جارلاند فى ثلاث مجلدات لتكون النص الصـحيح ليولسـيس الذى يمكن على أسـاسـه عمل تسـجيل جديد لحقوق التـأليف. ولكن للأسف أن هذا المشروع صـادف عـالم باحث من جامعة فرجينيا ظهر هكذا وكأنه جاء من البرارى يحمل حماس أنبياء العهد القديم وكلماتهم النارية «ليتـهم هذه الطبعة» بأنها غير صحيحة وفاسـدة ولا تشبه على الإطلاق النص الأصلى الصحيح، وقد أثار هذا كله شجارا علميا عنيفا من النوع الذى لا يمكن أن يجريه إلا علمـاء موضـوعيون من ذوى الآراء الصلبة مما إنتهى بالشـجار أن يخـفى الحقيقة الصريحة الواضـحة أنه ليس هـناك ما يمكن أن يسمى النص الدقيق الصـحيح والأوحد لرواية يولسيس بل لأى كتـاب آخر من الكتب الكبيرة، فليس هناك إلا تاريخ من التـغـيـر فى النص ومن المصـادفة. وفـى الغبـار الذى أثاره هذا الشـجـار اخـتـفت آمـال

الناشر رغم محاولاته الشجاعة لاستنقاذ شئ والسيطرة على يولسيس لمدة خمسين سنة أخرى.

وتكشف هذه القضايا التى دارت حول مفاهيم وتصورات قانونية رغم أنها لم تصل إلى المحاكم ، كيف أن الطباعة وقانون حق التأليف والعمل الببليوجرافى العلمى ثم المذهب الأدبى الرومانتيكى- الحديث قد تآزرت جميعها لإعطاء واقعية لما يعتبر النص الكامل الحقيقى. وهذا النص الافلاطونى هو مفهوم نشأ فى عصر الطباعة اعتمادا على قدرة عمليات الطباعة على استنساخ عدد كبير من النسخ المتطابقة تماما من نفس العمل على نحو لم تكن المخطوطات أو الأداء الشفوى قادرا عليه. فتسجيل حقوق التأليف قد أعطت المشرعية النص المطبوع كما أعطاها هذا النص الشرعية أيضا وكلاهما أى تسجيل الحقوق والنص المطبوع قد تأكدا وقوى أثرهما من خلال النظرة الرومانتيكية التى ترفع النص الأدبى إلى مرتبة المثال وتعتبره نتاجا كاملا للخيال المبدع وكأنه مثالا وشكلا أفلاطونيا خالصا يصدر مضيئا وبلوريا من ذهن الفنان الخالق. ثم أن النص المطبوع والنظرية الجمالية والتصور أو المفهوم القانونى تكتسى كلها بالموضوعية فى الطبعات العلمية التى يزعم البحاث الببليوجرافيون أنهم يعيدوا طبع وخلق النص «الحقيقى» غير القائم مدعمين زعمهم هذا بعدة علمية ببليوجرافية معقدة تحقق المقارنة والموازنة بين النصوص التاريخية القائمة أو باستخلاص النص الصحيح من تحليل الأخطاء الواقعية.

.. ومن هذه الخيوط الرقيقة التى تنسج فى هذه الطبعات يصبح النص الحقيقى ثابتا واقعيا وصلبا، غير أن كل النصوص الكلاسيكية لها تاريخ عن صور متعاقبة وليس نصا مفردا غير متغير ولا يكاد يوجد غالبا سببا لتفضيل نص على آخر واعتباره أكثر «صدقا» من غيره. فالكتاب مشهورون شهرة سيئة بأنهم دائبوا التغيير فى أعمالهم كما أن الطبعات الجديدة أو إعادة الاخراج والتمثيل وخاصة للمسرحيات تدخل الكثير من التغيرات التى قد تكون تحسينا أو إساءة إلى أصل مثالى مفترض. وتفضيل المؤلفين لرواية للنص على أخرى لنفس العمل لا تعنى الا أنهم يفضلونها. بل وحتى عندما يكون النص تاريخيا هو آخر نص أو أول نص للعمل (وما هى علامة الصحة والأصالة هل هى فى النص الأول أم فى الأخير؟) فليس هناك ما يؤكد على أية حال أنه الأفضل. فالصور المبكرة لقصائد وردزورث تعتبر عادة أكثر نضارة وبالتالى أفضل من الصور المعادة المراجعة ولكن الصور الأخيرة لمسرحيات شكسبير التى طبعت فى مجلد ١٦٢٣ (Folio) تعتبر المفضلة لقرون طويلة على تلك التى ظهرت فى الكوارتوز quartos

(مجلد قطع الربع) لأنها أكثر اكتمالا ولكن حتى فى الوقت الحاضر وقد أصبحنا نعرف الكثير عن تاريخ طباعة النصوص الشكسبيرية فمازلنا لا نملك كما يعترف الببليوجرافيون المحدثون - أى سبب مقنع يجعلنا نعتبر احدى الصور أكثر اصالة من الأخرى.

إن طبعة كمبردج الجديدة لأعمال لورنس قد قبلت دون مناقشة رغم أنها قد دفعت إلى اقصى التصديق بوجود هذا النص الأفلاطونى المطلق الكمال المعتمد على النص المطبوع وعلى المفهوم الرومانتيكى المستند إلى حقوق التأليف والعمل الببليوجرافى، وهكذا فكمثل الصليب الحقيقى فإن نص لورنس الحقيقى قد حولته بعض التغييرات الواقعية القليلة وكأنما بالسحر وجعلت من النص كلا كاملا متوافقا ومشعا بما يسمح بتجديد حقوق التأليف لمدة خمسين سنة أخرى ومع ذلك فإن تاريخ نصوص لورنس يقلل من شأن هذه الدعاوى تماما ويهبط بقيمتها. فمن المعروف مثلا أن المخطوط الأصلى والموقع عليه من المؤلف لروايته «الأبناء والعشاق» يبرز هنا على أنه الصورة الأولى للرواية وانه مكتوب بخط المؤلف نفسه ولكنى هذا النص الأصلى قد أشرف على مراجعته تحريرا وطباعة ادوارد جارنيت Edward Garnett وقد كان جارنيت شديدا فى عملية التحرير وأصدر الطبعة الأولى من الرواية. ويعلن لورنس نفسه أنه قد سر سرورا كبيرا بما فعله جارنيت: «لقد قمت بالتهذيب والتنقية على أحسن وجه وأنا شاكر مدين لك.. وكنت أتمنى لو لم أكن على هذا القدر من الاسراف.. أو الاسهاب»، ولكن طبعة كمبريدج الجديدة قد أعادت المادة المقتطعة وزعمت إنها بذلك قد ساهمت فى المحافظة على أصالة النص وصحته.

هناك بعد ذلك مشاكل أكبر من نفس النوع. فيشير كل من هولرويد وجوبسون Holroyd & Jobson إلى أن كل من النصوص فى طبعة كمبريدج الجديدة هى نصوص انتقائية وتجميع من عدة روايات مختلفة للنص نفسه تختلط بلا منهج ودون اكتمال وبدون مبادئ واحدة مقررة. فهناك تفاصيل من مسودات مبكرة مع تغييرات متأخرة مما أنتج نوعا من المسخ الببليوجرافى لم يخطر على خيال المؤلف ولم يوجد فى أى صورة من قبل. ومع هذا فالزعم أن هذا هو النص الحقيقى الذى سيفرض السيطرة على كل كتابات د. هـ. لورنس لمدة نصف قرن آخر!.

إن القانون حاليا، وهو أكثر مؤسسات المجتمع محافظة لايبدى أية منازعة أو تحدى للجماليات التقليدية للفن الرومانتيكى وللفن الحديث التى تدور وفى المركز منها عبقرية الفنان الخالق والصورة المثالية الكاملة للعمل الفنى. ففى غير هذه المجال قد

نجد أن المؤلف يموت وأن العمل الفنى يتهاوى ليصبح مجرد نص: ولكنى هذا لا يصح فى ساحة المحكمة. وتعتبر القضايا التى عرضناها هنا كأمثلة تعد قضايا ممثلة لاتجاهات القانون والمحالكم. فالمحاكم وتساندها فى ذلك المجالس التشريعية كانت دائما حريصة على أن توسع من معتقدات ومواقف الفن والأدب الرومانتيكى. فمن الممكن لفن الهجاء أن يهاجم وأن يسب دون عقاب، والفن الحقيقى ليس له غرضا نفعيا، والفنان هو شخص له قوى تفوق المعتاد ولهذا يستحق معاملة خاصة من المجتمع، والصورة الكاملة للعمل الفنى وهى لذلك لا يجوز تغييرها فهى أشبه بما يراه كيتس «عروس الطمأنينة والسكينة التى لم تنتهك» وتعد لذلك ملكية ذات طابع خاص فلا يجوز أن تنتزع من خالقها بل ولا حتى أن تنقل من الموضع الذى صممت لتوضع فيه. وكأننا نسمع ابوللو نفسه يتحدث من خلال المشرعين المحدثين والمحاماه والقضاه ومن خلال رالف أومان Ralph Oman أمين السجلات لحقوق التأليف فى الولايات المتحدة، الذى لم يقبل فقط أن يسجل أفلام الأبيض والأسود التى أدخلت عليها الألوان بالكمبيوتر بل وأن يسجل أيضا صور أشكال الحياة التى أعدتها الهندسة الوراثية لأنها فيها «ابتكار وأصالة ودرجة ولودنيا من التعبير الخلاق وانها من صنع كائن بشرى».

وكمثال أخير لمساندة القانون للجماليات التقليدية يجب أن ننظر فى مسألة الحقوق المالية التى تدفع للورثة. مات لورنس دون أن يترك وصية عن ممتلكات شخصية قدرت بحوالى ٢,٥٠٠ جنيه استرلينى ولكن خلال خمسين عاما وعلى الرغم من أن الأرقام الصحيحة غير متاحة فإن التركة قد أصبحت فى تقدير هولوويد وجويسون «واحدة من أكبر التركات» وهو التعبير الذى استطاعا أن يحصلا عليه من أى أحد وقد حاولا أن يصلا إلى تقدير لما قد يعنيه هذا التعبير وذلك بعمليات حسابية قالا بعدها «أنها يمكن أن تقدر دون مبالغة بمبلغ قد يتجاوز الستة أرقام. فتركة جورج اورول George Orwell تقدر بحوالى ١٠٠,٠٠٠ جنيه سنويا وتركة كل من C.S, Lewis س.س لويس أو أ.أ. ملنى A.A. Milne حوالى ٢٥٠,٠٠٠ جنيه استرلينى سنويا وتركه بياتريكس بوتر Beatrix Potter بما يزيد عن مليون فى العام. وهكذا فمن الواضح أن التركات الأدبية كانت تتزايد بأرقام فلكية مع الادارة الجيدة بعد وفاة المؤلف وليس قبل ذلك. (وبياتريكس / بوتر كاتبة ومصورة انجليزية لكتب الأطفال (١٨٦٦-١٩٤٣) صورت وكتبت أكثر من ٢٨ قصة للأطفال كلها تدور حول شخصيات حيوانات وأشهر كتبها قصة بيتر الأرنب (١٩٠١).

ومن الذى يستطيع أن يتشكى من أن شخصيات بوه وبيتر Pooh & Peter (وهما من شخصيات قصص الكاتبة بياتريكس بوتر) إذا كان يحققان مليون جنيه سنويا انها لم يحققا الكفاية؟ ولكن الحقيقة أن الورثة والوكلاء وليس الكتاب أو شخصياتهم هم الذى يقبضون الأموال. ولدينا مثال أخرى على ما يقوله كلا من هولرويد وجويسون من أن أوضاع حقوق التأليف كثيرا ما تكون غريبة الأطوار. فالزواج الثانى لأورويل (George Orwell ١٩٠٣-١٩٥٠) الذى صاحبه موته والوصية التى ترك بها تركته كلها تقريبا لزوجته الثانية بعد أن تضخمت هذه التركة وزادت زيادة كبيرة مع قبول روايته ١٩٨٤ للنشر فى كتاب الشهر book of the month يُعد نموذجا لهذه الأطوار الغريبة لحقوق التأليف. فعندما ترك اورويل أمواله كلها لأمرأة شابة لم يكد يعرفها فإنه بذلك حرم الطفل الذى أرغم زوجته الأولى ايلين Eileen على تبنيه عندما كانت تموت من السرطان كما أهمل أخته تقريبا التى قامت برعاية الطفل واستمرت ترعاه. وقد تكون من أكثر ترتيبات حقوق التأليف غرابة ما حدث مع تركة و. هـ. أودن W. H. Auden الذى ترك ثروته لصديقه شستر كالمان Chester Kallman الذى بعد ذلك بقليل تركها لوالده وهو طبيب أسنان من نيويورك ما لبث أيضا أن رحل عن الدنيا تاركا ثروته لزوجته الثانية.

وعندما مات د. ه. لورنس دون أن يترك وصية فإن التى ورثت تركته هى ابنة أخ البارون الأحمر فريدا فون ريختهوفن وهى المرأة التى تركت زوجها لتهرب مع لورنس وتشاركه حياته العاصفة. وقد كان الوكيل المالى للورنس بعيد النظر عندما اشترى حقوق أخوات لورنس وأخيه بمبلغ ٥٠٠ جنيه استرلينى لكل منهم وبعد أن تزوجت فريدا المالك الذى كان لورنس يقطن عنده وهو ايطالى اسمه انجيلو راڤاجلى Angelo Ravagli توفيت فريدا ووزعت التركة على أولادها من زواجها الأول الذى انتزعها لورنس منه وبين أطفالها من راڤاجلى.

ويعلق هولرويد وجويسون بكل برود على ما حدث قائلين أن هذه الترتيبات للتركة تعنى: «فى خلال هذه الربع الأخير من القرن فإنه فى كل مرة يوضع فيها عمل ما من أعمال لورنس كاختبار فى اللغة الانجليزية أو يصور من شركة أفلام أو شبكة تليفزيون أو يشترى من قارئ فى مكتبة لبيع الكتب أو كلما يعاد طبع أحد قصائده أو قصصه القصيرة فى مجموعة مختارات، عندما يحدث أى من هذه الأمور فإن حقوق التأليف كانت تذهب إلى أطفال وكليز Weekleys أو رافاجليز Ravaglis».

وحقا أن هذا كله ليس إلا من باب الفضائح والنميمة، فليس من المهم حقا من

الذى يحصل على المال. فالذى يريده كلا من هولوويد وجويسون أن الأموال التى تحصل بعد وفاة المؤلف لا تذهب لأطفال امرأة ألمانية من الارستقراطية أو أطفال مالك من الملاك الايطاليين بل يرون أن تذهب هذه الأموال إلى صندوق يعول المؤلفين الأحياء. وقد يكون هذا أمرا جميلا حتى تبدأ فى التفكير من يكونوا على وجه الدقة أولئك المؤلفين الأحياء. ولكن كل هذه اللامنطقية أو اللاعملية بل واللاأخلاقية فى كل هذا الموضوع لابد أن تسبب قدرا من عدم الارتياح الذى يبدأ ظهوره فى اطار القانون ولكنه ينتقل إلى النظرية الأدبية التى تسانده. ولذلك تقوم أسئلة محرجة. فهل النص الذى تدفع لأجله حقوق التأليف هو شئ أصيل أصالة مطلقة ومتفرد بالقدر الذى يبرر مثل هذا الموقف الغريب الذى يسيطر فيه وينتفع فيه من هذه الحقوق أولئك الذين لم يكن لهم أى دور فيه؟ وهل الشخص الذى كتب هذا العمل قد خلقه فعلا من مادة مكتملة بحيث يجب أن تنتقل حقوقه إلى أولئك الذين لم يعرفوا أبدا الفنان ولا يعنيهم فى أى شئ يستخدم هذا العمل أو ينتفع به؟.

وقد يكون اندفاع فنانينا المحدثين إلى المجالس التشريعية المتعاطفة معهم أو إلى المحاكم فى عصرنا هذا الذى كثر فيه التقاضى لم يكن فى نهاية الأمر مربحا أو مفيدا كما يبدو. فهذا لم يعنى فقط تخويل الدولة السلطة على الأمور الفنية ولكن الذى حدث كان أمرا فريدا حيث أن المحاكم فى كرمها الزائد نحو الفنون قد أزالت دون قصد هالة السرية عن طقوس واعراف النظرة الرومانتيكية والتصورات الجديدة للفن وعن الامتيازات المترتبة عليها وحققت ذلك على نحو أكثر شمولا وحسما مما حققه النقد التفكيكى أو سياسات الثقافة المضادة.

لقد كانت أسنان المحتال المفترس جميلة ولم تلمع فى زماننا هذا مثل لمعانها فى المحاكم. فهناك قد امتزجت روحانية الفن الرمانتيكى والإبداع الخالص للفنان وكمال العمل الفنى المتفرد واشتبكت جميعها مع نماذج واقعية مذهلة من النهم الحديث والتباهى الفارغ والعدوانية وضراوة الجشع والنفاق. حقا لقد كانت المجالس التشريعية والمحاكم عطوفة ودوده بما لا يطلب مزيدا عليه ولكن من الذى يحتاج إلى أعداء عندما تتكشف أصدقاؤك الواقعيون عن وكلاء نشر جشعين وسفاحين وقتله قد انقلبوا مؤلفين وأساقفه من أصحاب الميول الأدبية والنزعات الحديثة وسياسيين وراء أصوات الناخبين من الأحرار، وخريجى من كمبردج قد قرأوا مرتين نسخة رواية لدى شاترللى بألفاظها الخارجة، وناشرين لصحف ومواداا اباحية، ومتأدبين يشهدون فى محاكمة رواية ليدى شاترللى والورثة المتسكعين للمؤلفين الموتى.

ولكنى لم لا يحدث هذا؟ فهنا فى هذا العالم المفعم بالحيوية والنشاط فإن الفن والأدب ليسا مجرد معانى مجردة بل روافع تستخدم فى الصراع من أجل الحياة. فملكات الجمال اللاتى سقطن قد أصبحن مفوضات يشرفن على الثقافة ويمنحن المعونة لمن يقررن أنهم فنانين حقيقيين. ووكلاء النشر الأذكياء والناشرون يعلنون أن الطبعات السابقة من روايات لوارنس والتى دخلت مجال الملكية العامة «يمكن أن تظل متداولة ولكنى المشرفون على تركة لورنس سيصرون على أن تميز النصوص الناقصة الفاسدة بعلامة تدل على عدم الموافقة عليها». وهكذا ففى المحاكم وفى المجالس التشريعية يمكن أن يستخدم الفن وأن يظل مستخدما فى أغراض عادية مثل الحصول على أصوات الناخبين أو لتوجيه الضربات للاعداء أو الكسب المالى أو لحماية الخصوصية أو بيع الكتب أو الظهور فى أجهزة الاتصال الجماهيرية أو للبقاء خارج السجن بل وحتى للحصول على شقة كما أنه سيظل نافعا فى تحقيق أهداف خفية، فمجلة هسلر وناشرها الكسيح يتبين أن القانون يسمح لهم ان يستخدموا فن الهجاء كعصا يضربون بها حصانة مبشر يحارب الرذيلة باتهماه بانتهال المحارم مع أمه فى مرحاض عام. وابناء سام بعد أن رموا بالرصاص عددا لا يعلمه إلا الله من العشاق غير المرتابين وهم يتبادلون العناق فى العربات، ثم يساعدهم كتاب مجهولون فى كتابة كتب تحكى كل التفاصيل البشعة ويحرضهم ناشرون يتحدثون بعيون براقة عن ثورو ومارتن لوثر كنج فى محاولة لتطبيق وتنفيذ حقوق المؤلف المبدع وذلك للاحتفاظ بحقوق التأليف التى هى المكافأة الملائمة الشرعية للخيال الابداعى، فالشجاع فقط هو من يستحق الحصول على الجميلة!! إن حائطا من الصلب طوله ١١٢ قدما وارتفاعه ١٢ قدما يمد امام فضاء عام وعندما يحتج سكان المبنى ويحاولون ازالة هذه العقبة ليتمكنوا من الحركة بحرية لتناول غذائهم، فإن الفنان يلجأ للقضاء ليعترض مكافحا ضد أى إزالة من هذه البقعة بالذات التى أصبحت فيها الحائط مصدر ازعاج عام ومعتبرا أن مثل هذه الإزاحة والإزالة سوف تحطم كمال وتوافق واشعاع عمله الفنى المرتبط بالبقعة والذى اسماه «القوس المائل» .

وإذا كان هذا هو ما آل إليه الفنى فى عالمنا الواقعى فقد يكون من المفهوم أن شديدى الحساسية قد يقولون دعوا هذا الفن يفنى فى أسرع وقت. ولكن الا نرى، حتى فى أكثر صوره بشاعة وغرابة التى يظهر بها فى المحاكم، حيوية تثير الإعجاب ولا يمكن اخمادها. إن الانتحال قد يصبح غير معروف لنا الآن كما أصبح بيع وشراء المناصب الكهنوتية وقد تؤدى التكنولوجيا الحديثة إلى تبخر الكتاب المطبوع دون أن

يترك أى أثر لخراب أو دمار وقد يصبح الإبداع والابتكار أمرا غريبا نادرا مثل الجمال والنعمة الإلهية أو الندم والأسف وقد يصبح الفنانين غرباء مثل الحواة والمشعوذين وقد تقوم التفكيكية بتعذيب النص حتى تخليه تماما من أسراره وتصفية من كل معنى ولكن مع هذا كله يظل الفن» «وفى وسط أحزان أخرى غير أحزاننا، صديقا للإنسان».

# الفصل الخامس

## انتحال النصوص والشعرية

## الأدب كملكية وطابع روح الجماعة

ليس هناك أشيع فى أيامنا هذه المنشغله بالسياسة والمادية، من التفكير فى الأدب والفنون الأخرى بأنها ما زالت على نحو ما فى وضع متميز فى المجتمع. وقد يعلق الأدب منتقدا المجتمع ولكن يبقى الاعتقاد أنه إنما يفعل ذلك من موقع متفوق مستمد من صدوره عن قوى روحية للخيال أو الإيد الفرويدية كما يُعتقد أنه يستخدم فى ذلك لغة تعطى جملها وأقوالها قدرا كبيرا من المميزات والخصوصية. وقد ينشغل الأدب أو يتورط فى السياسة كما يحدث كثيرا فى الوقت الحاضر مع الماركسية باتجاهاتها الحديثة الشائعة أو مع الاتجاهات النسوانية التبشيرية. ولكنه يظل مع ذلك محافظا على أن يقارب المسائل السياسية من هذا الموقف المتميز النظرى للثقافة العقلية العالية التى تبدو إن صح القول غير راغبة فى أن تدنس يديها مباشرة بهذه المسائل. فالجمع بين «الأدب والمجتمع» ما زالت إلى الآن صياغة من الإرداف الخلفى فى الجمع بين متناقضين مستعمله كما كانت عند المؤسسين الأوائل للأدب. وعندما ينظر إلى التفرقة بين هذين الطرفين فإن النظر يتعلق بتقابل ميكانيكى بين أوضاع اجتماعية وتركيبات أدبية– مثل أن يكون ذلك بين مصالح الطبقة الوسطى والرواية فى مثال معروف ومشهور أو فى مثال آخر بين الإغتراب فى القرن العشرين والحركة السوريالية. ولكن الأدب يلعب دورا أكثر تعقيدا فى البنيان الاجتماعى للواقع. وكنتيجة لذلك فإنه مثل بقية الأمور الاجتماعية، يحيا فى شبكة ممتدة وحساسة تؤثر الحركة فى أى جزء منها فى بقية الأجزاء كلها. وقد تم تعريف الأدب وأدخل فى صميم العالم الحديث كنشاط اجتماعى بداية من أوائل القرن الثامن عشر والشعر بعد أن كان مقصورا وحقا مميزا للملوك فإنه يتحول فى هذا الوقت ليصبح أدبا فى المجتمع الرأسمالى الناشئ حيث أصبح إلى جانب أشياء أخرى نتاج عمل مهنيين مهرة وملكية خاصة للأفراد الذين صنعوه. وكان مفهوم الملكية، ومفهوم العمل، والمهارة المهنية ومفهوم الفرد مفاهيم فعالة قوية فى المجتمع الحديث. كما أن ارتباطهم بالأدب قد أمد الفن الأدبى بمصداقية قوية لواقعيته وأهميته. وفى المقابل فإن الأدب قد قوى من أهمية وواقعية الملكية والعمل والفرد بأن رفعهم إلى مستوى مثالى فى صوره العمل الفنى الكامل المنفرد الذى خلقه الخيال المبدع للفنان. وقد إتسعت شبكه المعانى عندما أعطت المحاكم واقعية اجتماعية للمبادئ الرئيسة للأدب الرومانتيكى بأن اعطتها جوهرية وهيبه القانون ومن ناحية أخرى فإن الأدب قد أبرز مفهوم الكتاب المطبوع والنص الأصلى الذى ساند حاجة القانون إلى موضوع له من الثبات والتفرد ما يسمح بتسجيل حقوق تأليفه. وهكذا فإن مفهوم حقوق التأليف الذى ظل أحد المفارق الرئيسية على الطرق بين الفن والمجتمع يتيح لنا موضعا مناسبا لأن ندرس عن قرب بعض الطرق التى ساهم بها الأدب فى

بنيان الواقع الاجتماعى والطرق التى تأثر بها هذا البنيان بهذه التصورات الرئيسية والتغيرات التكنولوجية.

ولم يكن لمفهوم حقوق التأليف أن يظهر إلا فى مجتمع للطباعة حيث أن فى الثقافات الشفوية أو فى ثقافات المخطوطات لم تثبت النصوص بالقدر الذى تصبح فيه ملكية موضوعية. وقد تدور الدائرة دورة كاملة عندما يختفى مفهوم حقوق التأليف فى وقت مقبل يمكن التنبؤ به، عندما تقوم قواعد المعلومات الالكترونية بنزع الاستقرار والثبات عن النص من جديد. ولكن مع إقامة المطابع فى كل أنحاء أوروبا فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر فإن الكتابة فى الصورة المطبوعة قد أصبحت أمرا واقعا ومربحا بما يسمح بأن تكون مملوكة. وظهر فى انجلترا شكل غير دقيق أو محكم من حقوق التأليف فى عام ١٥٥٦ عندما أعطى للطابع أو الناشر الحق فى طباعة كتاب ما بشكل دائم بعد أن يسجل الكتاب فى «سجل القرطاسيين» Stationeris وهو السجل الرسمى لرابطة بائعى الكتب معلنا نيته على نشره. ولكن الحق الأخير فى ملكية الكلمة المطبوعة فى انجلترا وفى القارة كان للملك. ففى عصر ملوك التيودر Tu-dors وملوك عائلة هابسبورج Habsburgs وملوك عائلة البوربون كان النشر أداة من أدوات الدولة وملكها الذى كانت له سلطة معلنه بصراحة فى الرقابة ومنح احتكار حقوق الطبع والنشر لعناوين معينة أو أنواع بالذات من الكتب مثل الآناجيل والنصوص القانونية لطابعين وبائعى كتب معينين. أما المؤلفون فكان يدفع لهم عادة مبلغا صغيرا يدفعه بائع الكتب نظير الحقوق الكاملة والدائمة لطبع مخطوطاتهم. وكان هذا المبلغ مثلا خمسة جنيهات نظير الفردوس المفقود. ويبدو أن أحدا منهم لم يكن يفكر إلا نادرا فى أن «مؤلف القصيدة أو أى قطعة أخرى من الكتابة كان يملك حقوقا لنتاج جهده العقلى. وتكمل مارتاوودمانس Marlha Woodmanse «فالكتابة كان ينظر إليها على أنها مجرد وسيلة لنقل أفكار متلقاه تعتبر بالفعل فى إطار الملكية العامة».

وكان قانون تشجيع المعرفة "Act for the Encouragement of Knowledge" الذى يعطى نسخا من الكتب المطبوعة للمؤلفين الصادر عام ١٧٠٩ كان أول تشريع يعترف ويعطى شرعية فى بريطانيا لأول مرة لحقوق المؤلف فى امتلاك ما كتبه. فقد أضفى هذا القانون على أعمالهم الصفة القانونية لأكثر مقولات الرأسمالية قداسة وهى الملكية وأعطاهم حق التملك القانونى لهذه الملكية لمدتين متعاقبتين كل منهما أربعة عشر عاما. وقد ظهر أولا مصطلح «مال المخطوط المعد للطبع» Copy money فى بلاكستون عام ١٧٧٧ وهو المصطلح الذى حل محله مصطلح حقوق الطبع المسجلة

مشيرا بذلك إلى واحد من حقوق عصر التنوير الطبيعية والتى لاتتغير. ولكن الأدب لم يكن بعد واقعيا مثل الملكية الواقعية التى يملكها باستمرار بحكم القانون العام مالكها الشرعى ولكن، على حد تعبير وودمانسى Woodmansee «أن الملكية يمكن أن تكون مثالية كما يمكن أن تكون واقعية وأن أفكار شخص ما فى ظروف معينه لاتعتبر أقل ملكية له من خنازيره وخيوله» وهذا حول الكتابة من خدمة فى قصور الملوك واللوردات إلى منتج لعمل الفرد بمفهوم الفيلسوف لوك وبذلك يكون ملكية شرعية لمبدعه. وقد تطور هذا المفهوم فى سلسلة من قضايا المحاكم أعطت مزيدا من الواقعية الشرعية والتعريف، على حد قول مارك روز Mark Rose «للمؤلف المالك وللعمل الأدبى. وكلا المفهومان قد ارتبط الواحد منها بالآخر مثل شمسان لنجم ثنائى بدوران حول مركز جاذبية مشترك وقد ثبتا فى مدار فلكى حول كل منهما وبهذا فقد قدما تحديدا وتعريفا لمركز النظام الأدبى الجديد».

وخلال نفس هذا الموقف كانت النظرية الرومانتيكية الأولى تطور صورا شعريه «للمؤلف المالك وللعمل الأدبى» مما وضع الوقائع القانونية الناميه لحقوق المؤلف والنظرية الأدبية فى وضع يجعل بينها تساندا مشتركا يساند كلا منهما فيه الآخر. ولم تكن الأصالة موضع اهتمام كبير خلال كل القرن السابع عشر. ولكن وكما يقول أحدث مؤرخى ظاهرة الانتحال ففى هذا الوقت «كان عالما جديدا يمارس الطباعة ويباشر توزيع نفسه إلى الوجود. فأصبح هناك من يتخذون الأدب «مهنة» وأصبح من الممكن بيع منتجات الكتابة ولكن لم يكن ذلك لأنها تحويرات ماهرة لمنتجات سابقة، بل لأنها منتجات أصيلة». (مالون Mallon). ويدلل على ذلك صمويل جونسون، وهو كاتب تعلم مهنته فى شارع جرب Grub street وهو حى لندنى يقطنه فقراء المؤلفين فيقول فى خطاب وجهه إلى توماس وارتون عام ١٧٥٧ وجامعا فى ذلك بين النظرية الشعرية الرومانتيكية وحقوق التأليف إن المؤلف «له حق فى الملكية أقوى من حق من يمتلك بوضع اليد وهذا حق ميتافيزيقى، بينما حق المؤلف... هو حق الخلق الذى يصبح بحكم طبيعته حقا دائماً». وكذلك فإن ادوارد يونج Edward Young فى بحثه المعنون Conjectures on Original composition «تأملات حدسية عن التأليف الأصيل» (١٧٥٩) يعرف العمل الأدبى الحقيقى على نحو يتمشى مع الجماليات الرومانتيكية من ناحية ومع التشريع الذى يقر بحق الملكية للموضوع المكتوب المحدد والمتفرد: فالعمل «الأصيل» يمكن أن يقال عنه أنه طبيعة نباتية، فهو ينشأ تلقائيا من جذور العبقرية الحيوية، ثم هو ينمو فليس هو بالمصنوع».

ولكن هذه المجموعة من المفاهيم المتألقة التى جمعت فى فلك ثقافى واحد رومانتيكية حقوق التسجيل والإبداع الرأسمالية والتى صمدت أمدا طويلا قد بدأت حديثا تتذبذب وتتردد وعلى وجه الخصوص أمام تأثير التكنولوجيا الحديثة. فهناك فوق كل آلة لتصوير النسخ Photocopier في كل مكتبة يعلق تحذيرا لايكاد يأبه به أحد عن الحدود القانونية لنسخ المادة الخاضعة لحقوق التأليف. وقد أحالت آلة التصوير اكسروكس Xerox على نحو تزايد حقوق التسجيل أمرا غير اقتصاديا وغير فعال ويكاد لذلك يكون لامعنى له. ويصف ماكس وتبى Max Whitby الموقف فى المستقبل القريب إن تكنولوجيا الاتصالات المتاحة فعليا سوف تجعل حماية حقوق التأليف أمرا صعبا بل ومستحيلا حين يختفى النص الفردى أو العمل فى النص المفرط السعة داخل قاعدة المعلومات وحيث يمكن لاجزاءه أن تنقل من مواضعها وأن يعاد تجميعها فى تشكيلات مختلفة:

> «إن مكتبات المراجع الحديثة لاتضم كتبا ولكن يتم تخزين مجموعاتها الواسعة فى صورة رقمية digital على اسطوانات دواره بصرية ومغناطيسية فى مخازن غير مسماة فى أنحاء العالم المختلفة. والمدخل إليها هو آلة التليفزيون الشخصية. وتسمى قواعد المعلومات هذه قواعد النداء التليفونى. وقد أصبحت على نحو متزايد إضافة إلى وسائل البحث التقليدية. وكى تنتفع بهذه التكنولوجيا الجديدة فإن كل ما تحتاجه هو جهاز كمبيوتر شخصى وأداة رخيصة نسبيا تسمى Modem مودم وهى أداة تسمح بنقل النص على خط تليفونى عادى. ويقابل بطاقة القراءة فى المكتبة القديمة كلمة مرور شخصية بما يشبه رقم البنك الذى يثبت شخصية المستعمل للأرشيف من أجل أغراض المحاسبة. فإذا تجهز المرء بهذه الاشياء فإن فى إمكانه أن يتصل بقاعدة معلومات بعيدة أو نائية ويدخل سؤاله على مفاتيح الكمبيوتر وبعد ثوان قليلة يمكنك قراءة الرد الوارد من المكتبة على شاشة العرض عندك... ثم أن كل المواد التى تجدها يمكن أن تسجل بعد ذلك فى منزلك على الكمبيوتر المنزلى وأن تطبع بعد ذلك لدراستها بتمهل وبعمق».

وهذا النوع من قواعد المعلومات لايشجع فحسب على تجنب حقوق التأليف بل أنه

يؤدى إلى تبخر هذا المفهوم الذى قال عنه نورثورب فراى Northorp Frye أنه فكرة متميزة فى أن «الكتاب... هو اختراع من التميز بحيث يمكن أن يسجل له حقوق التأليف». ولكن فى هذا النوع من القواعد فإن النصوص المفرده سرعان ما تختفى حدودها وهويتها وهى تجزأ ويعاد تجميعها. كما أن الصور يمكن أن تختزن أيضا ممزوجة بالنص وأن تنقل بنفس الطريقة أيضا: وكذلك فإن الأفلام وبرامج ،ـ يعزيون والموسيقى تعد جميعها معرضة أكثر للنسخ الكامل وأن تمزج على الفيديو وجهاز شريط التسجيل. وفى هذا البحر المتغير من الصور والأحداث والكلمات الذى تصنعه هذه التكنولوجيات الحديثة – والتى تسمى قاعدة معلومات أو قاعدة أصوات أو قاعدة صور أو قاعدة متعددة وسائط النقل– فإنها جميعها تجعل حقوق التأليف أكثر صعوبة فى التطبيق بل إنها تعرض لمزيد من الخطر التصورات الرومانتيكية المساندة لهذه الحقوق مثل الأصالة والإبداع والعمل الثابت المتميز الذى يوجد فى كتاب أو صوره.ومع هذه .: حرـ ت على جانب من الشبكة المتمثلة فى تكنولوجيا أكثر فاعلية للتصوير وفى الطرق المختلفة لاختزان المعلومات، فإن هذه التحركات تحدث ترددات ذات تأثير متزايد على جوانب أخرى من الشبكة لتؤثر فى المفاهيم المعرفية الاجتماعية التقليدية مثل الملكية وحقوق التأليف والخصوصية الفردية والفردية الذ ` ـية والنفوس التى كان لها ارتباطات لاتنفصم مع أفكارها وأعمالها. وكما أن كل هذه القيم النقدية قد بدأت تهتز فكذلك الحال مع الأدب نفسه. ولم يتبدى هذا الإهتزاز فى الأدب بقدر ماتبدى فى النقد المتقدم لليسار الثقافى الذى يعمل على التقليل من شأن مفهوم الملكية الأدبية من أكثر من زاوية. فقد جرد المؤلف من حقوق الملكية بأن أعلن عن موته ودون أن يترك حتى وصية وأنكر ملكية النصوص التى رأى أنها ليست نتاجا للإبداع الفردى بل هى نتاج مواقف وإتجاهات جماعية. وإذا كان لهذه النصوص أن تكون مصنوعه على الإطلاق فإن ذلك من صنع الثقافة المحلية ولغتها وهى بهذا لاتنتمى إلى الفرد. «فاللغة هى التى تكتب وليس المؤلف». وهذه نظرة ترد الفرد المبدع الذى تقول به النظرية الرومانتيكية إلى ما لايزيد عن عامل تصنيع لتجميع الصور والكلمات والأفكار التى هى ملكية عامة للثقافة مطمورة فى اللغة. وهكذا تنتقل حقوق التأليف بهذا اللون من النقد من المؤلف المالك إلى الجمهور الشعبى من القراء بما يقرره هذا النقد من أن معنى النص يحدده القراء وليس المؤلف أو العمل الذى يضعه رجلا كان أو إمرأة. وفى الطرف الأخير لهذا النقد الجذرى الذى تمثله هذه الحركة النقدية فإن العمل الأدبى قد أصبح بلا قيمة وقد انتزعت منه أى هالة للسرية وأفرغ من معناه وتم فصل أجزائه عن مركزية خاصة لها وتم توزيعها وبعثرتها. وفى الطرف الأخير لهذا المطياف النقدى تم إلغاء الملكية الفردية

تماما فى العالم الأدبى وذلك نتيجة لعمليه من التفكيك جعلت العمل الفنى يتبخر إلى لاشئ وذلك بتركيزها على المتناقضات الداخلية فى ما يقوله العمل وعلى ما يقوم به هذا من رد مستمر لانهائى للمطلقات التى يقيم عليها العمل نظام المعنى فيه وإحالتها إلى مطلقات أخرى وكأنما يؤجلها إلى مالانهاية.

وإذا كانت التكنولوجيات الجديدة والنقد الأدبى الجذرى موضعان يمكن بسهولة ويقدر من التعمق أن نرى منهما وفيهما كيف يحدث التغير ويعمل فى الشبكة الثقافية إلا أن إتساع وتوسع التأثير المتبادل ورهافة هذا التأثير يمكن أن يكون أكثر وضوحا فى فضيحة أدبية حديثة تتعلق بموضوع الانتحال Plagiarism.

منذ عام ١٩٨١ أصدرت فى لندن دار فيكتور جولانز Victor Gollancz اليسارية رواية «الفندق الأبيض» White Hotel للكاتب د.م. توماس D. M. Thomes التى قوبلت بقدر كبير من التهليل. والرواية مثيرة وجادة تحكى القصة الفاجعة لاليزابيث إردمان Elithabeth Erdman التى ولدت فى أواخر القرن التاسع عشر فى كييف تحمل اسم Morozova من والد روسى يهودى وأم بولندية كاثوليكية. وتفتتح الرواية بقصيدة عن حياتها الذاتية فى شكل مونولوج من تيار الشعور تستعيد بها نزواتها وتخيلاتها الشبقية غير المكبوحة والتى تميل فيها إلى ممارسات سادية ومازوكية وذلك أثناء إقامتها فى الفندق الأبيض فى منتجع للمياه المعدنيه فى سويسرا عام ١٩١٥. وتنتقل الرواية بعد ذلك إلى جلسات للتحليل النفسى مع سيجموند فرويد وتسجلها الرواية باسلوب فرويد فى دراساته المبكرة للهستيريا. ويمثل التحليل النفسى الجسر الذى تعبر عليه الرواية بين عالم الحلم فى الشعر وعالم الواقع وتنصرف الحكاية على نحو متزايد إلى الواقعية وموروزوفا Morozova تصبح مغنية للأوبرا فى كييف وتتزوج من المدير اليهودى للأوبرا حتى يقتل فى جولاج (معسكر للسخره يديره البوليس السرى الروسى). وتستمر هى فى رعاية ابنها من زواج سابق حتى تستولى الجيوش الالمانية على كييف فى خريف ١٩٤١ وتقيم الجيوش مجزره لآلاف من اليهود عند مسيل ماء يسمى بابى يار Babi Yar أصبح مشهورا بما جرت فيه من فظائع. ولكن ليزا وقد كان يمكنها أن تهرب بقت مع طفلها حتى سحبها الجنود هى وطفلها إلى وهدة المسيل حيث أطلق عليها الرصاص وبعد أن سقطت على كومة من الأجسام فى قاع الوهدة وتم تقطيع وتشويه جسديهما بقطاعة ووحشية. وتقدم الرواية خاتمة أخرى تحلم فيها ليزا بحياة أخرى فى السماء أو فى فلسطين حيث تجتمع من جديد مع احبائها. ولكن هذه النهاية السعيدة مليئة بالسخرية المريرة بحلم إنسانى للهروب من

واقع بشع مروع. ويشرح توماس نفسه حركة الكتاب قائلا أنه يتحرك فى البداية من حرية الحلم الشبقى الخالص الذى لاتعوقه أى صعوبات واقعية إلى القيود الفظيعة المفروضة على البدن وإلى الواقع الموضوعى العديم المعنى فى النهاية عندما تتحول ليزا وطفلها إلى مجرد أشياء مبتلة يقطر منها الماء وهى تتكوم بالآلاف فوق آلاف أخرى فى هذا المسيل الكبير ببابى يار الذى تجرى مياهه منحدرة إلى النهر فى كييف. ويبدو هذا كله فى رواية توماس على أنه امثولة تحكى التاريخ البشع للقرن العشرين. فاللذة والانطلاق الحر للخيال تغمره وتسحقه الآلام وقيود البدن وكأنه أمثولة عن ايروس Eros (إله الحب) الذى يحطمه آلة الموت ثاناتوس Thanatos. فالكتاب فظيع مروع عنيف على نحو ثقيل سواء فى التفاصيل الصريحة التى يطلقها الخيال الشبقى أو فى تصويره فى النهاية للبشاعة القبيحة للقتل الجماعى. فهو كتاب لزماننا المرعب وهكذا قوبل الكتاب باحترام وباهتمام نقدى كبير وخاصة بهذا الجزء الذى تم فيه نقل التجربة المباشرة والتى لاتحتمل لليزا وهى تتعرض لمجزره بابى يار.

ولكن حدث بعد ذلك أن بدأت رواية «الفندق الأبيض» تحصل على اهتمام أقل ترحيبا وذلك بداء من ٢٦ مارس ١٩٨٢ فى القسم الخاص بخطاب باب القراء فى ملحق التميز الأدبى، فقد كتب د. أ. كنريك D.A. Kenrick ليشير إلى أن الجزء الأدبى من الرواية الذى يصف الأحداث الفظيعة فى بابى يار هو إلى حد كبير مجرد نقل كلمة وراء كلمة، إلا من تغير طفيف، من كلمات الناجية الوحيدة من هذه المجزره وهى الممثلة دينا برونيشيفا Dina Pronicheva. وقد سجل وصفها لهذه الفظائع فى حوار أعده ونشره الكاتب الروسى اناتولى كوزنتسوف Anatoli Kuznetsov وذلك فى كتابه «بابى يار»، الذى نشر أولا على نحو مختصر ومقتطع فى روسيا عام ١٩٦٦، ثم نشرت ترجمة كاملة له أعدها دافيد فلايد David Floyed وأصدرها الناشر جوناثان كاب Jonathan Cape فى لندن عام ١٩٧٠. وكانت الطبعة الأصلية للفندق الأبيض قد حملت اعترافا أنها تدين إلى حد ما لكوزنتسوف وبرونيشيفا، وذلك ببنط صغير على الصفحة الذى تسجل عليها إشارة حقوق التأليف وتقول هذه الاشارة: «وأنى أعترف بالشكر والتقدير لاستخدامى فى القسم الخامس لمادة من كتاب اناتولى كوزنتسوف بابى يار (الصادر فى نيويورك عن دار نشر فرار وشتراوس وجيرو Farrar, Shaus, Girouy؛ وفى لندن عن جوناثان كاب ١٩٧٠) وخاصة هذا الجزء المتعلق بشهادة دينا برونيتشيفا».

وتبدو أن عبارته «استخدامى» فيها الكثير من المواربه والدوران خاصة إذا ما

قورنت فى نفس السياق بالاعتراف الكامل الذى صاحب اقتباس بضعة أبيات من شعر ييتس Yeats وهو اعتراف تطلبه الجهة المشرفة على ميراث الشاعر ونشر فى نفس الفقرة السابق الإشارة إليها. وبعد صفحتين من الكتاب نشر المؤلف أيضا «ملاحظة للمؤلف» مفصلة يشرح فيها ببنط أكبر من البنط المستخدم فى الاعتراف بالأخذ من كتاب «بابى يار» وكيف أن المؤلف توماس قد استخدم فرويد فى تركيب دراسة مرض الهيستريا الذى اصيبت به ليزا. ومضى يعلق على العلاقة المعقدة بين الواقع والحكاية، ولكن لم يكن هناك شئ جديد عن دينه لبرونيشيفا وكوزنيتسوف.

فإذا عبرنا بصراحة وبتبلد كامل يجب أن نقول أن توماس قد اخفى تماما أنه نقل حرفيا على الأقل أربعة أو خمسة صفحات، أى ما يزيد بكثير عما يمكن لأية محكمة أن تعتبره «استخداما عادلا» Fair use لنص برونيشيفا وكوزنتيسوف. وعلاوة على ذلك فإن الصفحات «المستخدمة» تعتبر باتفاق الجميع مركز البناء الفنى والعاطفى للكتابين لأنها تمثل التجربة الواقعية للضحية وهى تعبر الاسلاك الشائكة وتخلع ملابسها وتتقدم إلى الأمام فى الممر الضيق على حافة وهدة المسيل وهناك تنطلق المدافع الرشاشة من الطرف الآخر لتقتل الضحايا وتجعلهم يسقطون على نحو فعال، بثقل اجسامهم فى الوهدة نفسها.

ولا يستطيع أحد قد قرأ كلمات دينا برونيشيفا أن ينسى هذه الكلمات، فقد كانت كلمات مفعمة بقوة رهيبة مقدسة كما عرفنا هذه القوة فى أيامنا هذه حيث تم ذبح الابرياء الذين لايستطيعون لأنفسهم شيئا على أيدى دولة شمولية فعالة يقودها طاغية مجنون يحب نفسه وباسم ايديولوجية مجنونة. ومعالجة مثل هذا النوع من المادة بطريقة غير ملائمة يكاد يقترب من جرم التدنيس.

وقد عبر كرنيك، الرجل الذى أطلق صفارة الإنذار فى الملحق الأدبى للتيمز، وتعرض لبعض ما أشرنا إليه من معانٍ وإلى علاقتها بالقيم التقليدية الأدبية وأشار إلى أنه من الخطأ البين بالنسبة «لمؤلف الرواية أن يختار كموضوع له حوادث لاتعد فقط خارج تجربته بل وإنها بوضوح وراء قدراته على إعادة خلقها بخياله». وقالت الروائية ايما تنانت Emma Tenant فى رسالة أخرى إلى ملحق التيمز إن رواية «الفندق الأبيض» تفوح منها رائحة ارتباك خلقى واضح لا لبس فيه... فدينا برونيشيفا كانت كائنا انسانيا واقعيا قد عانت واحتملت كل هذه الفظائع. والكلمات التى اعطيت لبطلة توماس الروائية هى كلماتها ولايملك أى مؤلف الحق الخلقى فى أن يأخذ تجربة كائن انسان واقعى ثم ينسبها لخدمة غرضه أو أغراضها إلى شخصية مصنوعة مستخدما

نفس الكلمات التى استخدمها هذا الشخص الواقعى فى شهادته»: ومع استمرار مثل هذه التعليقات الخلقية والجمالية كان لابد من أن تظهر كلمات نابيه مثل تلك التى سمعناها من دافيد فروست David Frost الذى قال: إن استخدام توماس لكتاب بابى يار يبدو تصرفا انتهازيا على نحو تتسم به الرواية كلها».

واشترك توماس نفسه فى هذه الرسائل المتبادلة فى ملحق التيمز الأدبى وقال فى رسالة نشرت فى ٢ أبريل ١٩٨٢ إنه لم ينفى مطلقا استخدامه لكتاب «بابى يار» ولكنه حمل نفسه على التحدث عن «دينه» للكتاب الذى يشعر أنه قد اعترف به بصراحة وبشكل مناسب. ثم استمر فى رسالته ليبرر استخدامه لكلمات دينا برونيشفا بالاشارة إلى التركيب البنائى للرواية التى، حسب ما يقول: «تنتقل من عالم القص المتعدد المختلف... إلى عالم لايكون فيه القص مقيدا فقط بشدة بل وبلا دلالة». فبدأت الرواية بالشعر والحلم وانتقلت خلال صور متزايدة من الخطاب غير الشخصى إلى أن تصل الرواية فى النهاية إلى الواقعية الصارمة الوحشية. ويرى توماس أنه عند هذه النقطة فلا ينفع لهذا إلا استخدام الكلمات الواقعية للناجية الوحيدة من المذبحة حيث أن الحقيقة الواقعية قد حلت تماما محل اللعب السابق بالخيال، وكما تختفى فرديه ليزا فى كومة الأجساد فى الوهدة فكذلك بالمثل تختفى حرية الحلم والشعر والقص فى صناعة واقع خيالى فى نص الواقع نفسه «ليصبح الصوت الملائم الوحيد هو الصوت الذى يشبه آلة تسجيل مصورة فى صوت من كانت هناك».

وهذه فى الواقع حجج تثير الانتباه ذهنيا وقد تكون ملائمة لكل عمل تراجيدى يوصف فيه البطل أو البطله نفسها بأنه «مسجون محدد فى مكان ضيق ومحصور» «بل وقد أكون يا إلهى مقيدا فى صدفه مغلقة»، كما أنها ملاحظات تلائم أيضا هذه الرواية الفاجعة. ومع ذلك فقد كان أولى بتوماس أن لايواصل هكذا فرك يديه كما يفعل محامى من محاميى ديكنز ليواصل قوله: «إن ضميرى مستريح لأننى فى كتابتى للرواية قد خضعت للقوانين الإبداعية التى فرضتها الرواية».

وقدكان من الممكن أن يساعده فى قضيته أن يضع المادة المقتبسة بين أقواس التنصيص أو أن يعترف علنا وبشكل محدد أنه قد اقتبس من كوزنتسوف وأن يحدد كم ما اقتبسه. بل وقد يساعده أيضا لو أنه قد سأل الناشر والمؤلف الاذن باقتباس المادة التى أعاد طبعها دون أى حرج أو سؤال وهذا ما لم يفعله على الاطلاق. فاستخدامه «الملهم» كما يسميه بكل جرأة لمادة بابى يار قد يكون أكثر قبولا لو أنه كان مصحوبا بأى قدر ممن الإهتمام بأرملة كوزنتسوف التى كانت متروكة فى ظروف سيئة وفقيرة

بعد وفاة زوجها عام ١٩٧٩ وبعد أن حاولت وفشلت أن تحصل على أى تعويض من توماس وناشره.

ولكن «استخدام» توماس للمادة من بابى يار ورفضه أن يرى أى عيب فيما فعل كان نموذجا فاضحا لنقلةٍ كبيرة تحدث فى المواقف من حقوق التسجيل ومن الابداع والانتحال وأنواعا أخرى من السلوك الخلقى المرتبط بها. فتوماس لم يفهم حقا أنه فيما فعل قد ارتكب خطئا أو أمرا شاذا. ولهذا تقول مارجريت سكانلان Margaret Scanlan: لقد كان سهلا على توماس أن ينتحل كلمات كوزنتسوف لأنه أيضا قد رأى نفسه حرا فى أن ينسب لنفسه مثلا خطابات فرويد الحقيقية وهى خطاباته المؤثرة حقا التى كتبها فى نهاية «حياته العاطفية» مع موت حفيده ذى السنوات الأربع. فالكتاب بأكمله ينتمى إلى ما بعد الحداثة (بمعنى رخيص) فى مجال الأصوات و«الخطابات» التى حورها ثم أسقطها دون أن تحمل أى منها ما يدل على مؤلفها الشرعى أو حتى دون أن يبدو أنها تتكلم باسم المؤلف».

والذى حدث بعد ذلك يبين بوضوح إلى أى حد ذهبت هذه التغييرات وكيف جُدلت وارتبطت مع قيم ثقافية مركزية أخرى. فأولئك الذين كتبوا لملحق التيمز الأدبى ظلَوا يعبرون عن الغضب الشديد لما ارتكبه توماس فى «الفندق الأبيض» «فليس لأى كاتب الحق الأخلاقى فى أن يأخذ تجربة كائن انسانى واقعى ثم يلصقها، لخدمة أغراضه أو أغراضها. بشخصية مصنوعة مستخدما نفس الكلمات التى استخدمها هذا الكائن الانسانى فى شهادته». ولكن الانتحال ظل فى الإطار العام عند الجمهور الجانب السلبى للأصالة أو الخطيئة التى ترتكب فى حق الخيال الإبداعى وظلت الكلمة حاضرة تستخدم وتستدعى فى الحديث. فالشيخ (السناتور) جوبيدن Jon Biden من دلاوار Delaware قد اضطر عام ١٩٨٧ أن ينسحب من سباق انتخابات الرئاسة للجمهورية على الرغم من شعوره بالحيرة والامتعاض من الاحساس بأنه ظلم وذلك عندما احاطته فضيحة بأن له تاريخ طويل فى الانتحال يمتد من أيام دراسته للقانون فى مدرسة سيراكوز إلى خطب حملته الانتخابية الى استخدم فيها بعض كلمات بل وتفاصيل حياة من كلمات رئيس حزب العمل البريطانى نيل كينوك Niel Kinnock دون أن ينسب له هذه الأقوال. وقد يعرف السياسيون عن مثل هذه الأمور بل أن كينوك قد احتضن بيدن بكل مرح وأمام الجمهور فى أول لقاء لهم بعد ذلك. ولكن لاشك أن بيدن قد أحس أنه لابد وأن يكون هناك من يحملوا له هذا الاتهام بالانتحال فى أى فرصه لاحقة. وفى ١٩٨٩ اتخذت المحكمة العليا فى دلاور، لاسباب لم تتطلب تفسيرا ولم يقدم لها أى

تفسير خطوة غير مألوفة بأن شكلت لجنة خاصة برأت بيدن من الانتحال فى الأوراق التى كتبها فى مدرسة القانون فى ولاية نيويورك قبل ذلك بعدة سنوات. ولاشك أن هذا كان خارج نفوذهم القضائى ولكنه كان حكما له حجيته وشرعيته إذا ما رفعت بعد ذلك اتهامات غير معقولة فى مسار انتخابات للرئاسة مقبلة لوظيفة هى فى أعلى مواضع الثقة فى الجمهورية.

وفى ١٩٨٨-١٩٨٩ اتهم شرفرت هـ. فرازير Shervert H. Frazier وهو عالم نفسانى بارز بالانتحال فى عدد من المقالات التى نشرها فى مجلات علمية خلال سنوات متعاقبة. وقد رفع الاتهام طالب من طلبه البكالوريوس قد اكتشف هذا الانتحال وتتبعه خلال عمله فى رسالته فى مخازن الكتب فى جامعة أخرى غير الجامعة التى يدرس فيها فرازير. وأصر هذا الأخير إنه لم يكن لديه أى نية فى خداع أحد أو نسبة عمل الآخرين إلى نفسه وكل ما حدث هو مسألة خلط واضطراب فى البطاقات التى سجل فيها مراجعه وملاحظاته. ومع ذلك فإن لجنة سلوك الأساتذة فى كلية الطب بهارفارد قد أوصت باستقالته. وقد قبل الرجل حكم اللجنة صاغرا بكثير من الحرج ولكن عددا ممن عمل معهم الرجل إلى جانب أعضاء آخرين من المهنة قد دافعوا عنه علنا وبقوة متهمين الإدارة ومعلنين بوضوح أنهم لايرون أى خطأ كبير، فيما فعل الرجل.

ويبدو بوضوح أن ثقافتنا منقسمة إلى وجهتين للنظر فى هذه المسألة. فعلى الرغم من أن الانتحال ما يزال أحد الأخطاء والجرائم القليلة إلى جانب التعصب العرقى والتحرش الجنسى التى تتخذ الكليات والجامعات أمام استمرارها وما تسبب من استفزاز وغضب بغيض إجراءات لطرد طلبتها ممن يدفعون المصاريف الدراسية ومع ذلك فإن الموضوع لايزال ضبابيا غير واضح طول الوقت. فمكتب العميد فى جامعة برنستون وهى واحدة من الجامعات الكثيرة التى تتخذ مثل هذا الاجراء، يبذل اهتماما كبيرا فى بداية كل فصل دراسى فى الخريف لأن يقدم شرحا لميثاق شرف مصحوبا بتعريف واضح للعمل الأصيل وللإنتحال إلى الطلبة الجدد مع تطلب أن تحمل كل ورقة بحث أو اختيار اقرارا شرف موقع عليه بأن يكون العمل أصيلا. ومع ذلك فكلما ظهرت حالة خاصة حول الموضوع فإن الطلبة يحتجون أنهم لم يفهموا المطلوب أو أن أوراق وبطاقات الملاحظات قد تختلط وتضطرب. ثم أن بعض أساتذة الكلية المشاكسين قد يتقدموا دون تأخير للشهادة بأن الانتحال مثل الأصالة قد أصبح فلسفيا مفاهيم متروكة وفى حالة ما تصل القضية إلى المحاكم والقانون فإن الأمر المهم هو الاجراءات

القانونية السليمة وليس نسبة كلمات شخص آخر على أنها كلمات المرء ما دام لايكاد يمكن اعتبار أية كلمات ملكا لأحد.

ولم يتقدم ناشر بابى يار، جوناثان كاب إلى القضاء ولم يمارس أى ضغط على توماس أو على ناشره. ولاشك أن هذا كان أمرا غريبا من ناشر حيث كان من الممكن له بسهولة أن يطلب تعويضا ماليا وعلاوة على ذلك فإن أحد محررى الناشر كاب قد أعلن دون أن يقارن النصوص بالتفصيل أنه مقتنع بأنه لم يكن هناك ضرر مقصود أو حادث من جراء هذا. وفى طبعة تالية من بابى يار نشرتها كتب الجيب Pocket Books حملت الطبعة تعريفا بالكتاب على غلافها الورقى تقول: بابى يار؛ هى القصة الفريدة المتميزة التى الهمت د. م. توماس رواية الفندق الأبيض وهى الرواية الذائعة الصيت عالميا والتى كانت من أكثر الكتب مبيعا وليس من الصعب إذن بعد قراءة مثل هذا الكلام أن لايصدق أحدا أن الانتحال فى ١٩٨٠ لم يعد موضوعا جديا لدى الناشرين فى نيويورك أو فى لندن أو فى مراكز الكتابة الحديثة فى الوست إند. ويقدم لنا إيان ماك إوان Ian Mc Ewan ما قد يعد وصفا دقيقا لهذا الموقف إذا يقول: «هناك العديد من الروائيين الذين يشعرون أن الكتب وخاصة الروايات تعد جزءا شرعيا من تجربتهم الكلية مثل الجنس أو الموت ولهذا فإن أعمالهم منقوعة فى قراءاتهم».

وشئ من هذا القبيل من المواقف قد بدأ يظهر بشكل متزايد ويسيطر على العالم الفكرى عموما. فبعد أن تفجرت فضيحة «الفندق الأبيض» سأل محررو ملحق التيمز الأدبى عددا من الخبراء بالفن وبحقوق التسجيل أن يشاركوا فى محاوره مطبوعة حول إذا كانت أفكار حقوق التأليف والانتحال ما زالت أفكارا حية أم لا. وقد نشرت اجاباتهم تحت العنوان: «الإنتحال- ندوة» فى عدد ٩ ابريل ١٩٨٢. ولنقل مباشرة أن أحدا من الخبراء لم يدن صراحة وبوضوح توماس أو «الفندق الأبيض». ولكنهم أيضا لم يمتدحوا الرواية أو ما فعله المؤلف ولم يقروا الانتحال ولكنهم عبروا عن شعورهم بأن الانتحال هو مسألة أداب سلوك وليس مسألة قانونية أو خلقية. وقد علق جون سوذر لاند John Sutherland على الموضوع قائلا: قد تكون تهمة الانتحال واتهامه بالمنتحل هى أقصى سبه جارحه يمكن أن توجه إلى مؤلف يحترم نفسه لأنها توحى بالسرقة الماكرة السرية وبالعقم».

أما إيان ماك إوان فقد وصف العلاقة الطويلة الأمد بين الجماليات الرومانتيكية وبين الاخلاق ولكنه فعل ذلك على نحو يوضح أن هذه العلاقة قد اختفت تقريبا تاركة الانتحال على أنه موضوع جمالى فحسب، فهو يقول: «فى تراثنا الأدبى بما له من ميل

إلى التوكيد القوى على تفرد الخيال الفردى، فأن يصبح المرء منتحلا يعنى أنه أساسا غير أمين لأن هذا يعنى أن يدعى المرء شيئا على أنه لنفسه وحده وهو خاص فقط لشخص آخر كما أن الانتحال هو أيضا اعتراف ضمنى أن خيالك معيب وضعيف وغير كاف لأن يمارس امساكه وادراكه الشخصى بالعالم. فما هى قيمة المرء إذا كان لايستطيع أن يفكر فى الأشياء لنفسه؟»

لم يعد الأمر اذن هو اتخاذ نظره أو وقفه صارمة من فكرة حقوق المؤلف أو من أخيها غير الشرعى الانتحال. فهذه الأفكار لم تعد فقط أقل أهمية بل قد توقفت عن الوجود. وجانب من هذا السقوط من الوجود يرجع إلى هذه النسبية التاريخية المنتشرة التى اتصف بها زماننا. فهى لاترى أن حقوق التأليف هى تعبير قانونى عن واقعه كلية خالدة ولكنه مجرد نتاج زمان ومكان محددين. وبما أنه قد ظهر فى وقت معين فقد يحدث أن يختفى فى وقت آخر. ويحذرنا ولفرد ميللرز وهو مؤرخ للموسيقى ومتخصص فى الموسيقى الشعبية قائلاً إن علينا أن «نتذكر أن مفهوم (حقوق التأليف) ليس مفهوما مطلقا ولكنه مشروط بالظروف الاجتماعية». ويقول لورد جودمان Goodman وهو مؤرخ للقانون وقانونى بارز فى مجال حقوق التأليف إن القانون الرومانى «ليس فيه كلمة واحدة توحى بأن للمؤلف أو الفنان الحق فى منع استنساخ عمله أو منع الآخرين من الأداء العلنى أو إعادة إعداد هذا العمل أو أى استخدام آخر له سواء كان ملائما متفقا مع القواعد المتبعه أم غير ذلك». ويستمر فى تعليقه قائلا: ومنذ عدة قرون ظهرت فكرة أن المرء يمكن أن يكسب بعض الشئ من كتابته أو موسيقاه أو من إعادة نسخ لوحاته. والاستغلال التجارى لنتاج قريحة الآخرين كان ينظر إليه بكل هدوء وتقبل من العالم أجمع بما فى ذلك، وهو الأمر الغريب، معظم الفنانين المبدعين الذين كانوا يسلبون على هذا النحو».

وتقوم حقوق التأليف على افتراض أن العمل الذى تحميه هذه الحقوق هو عمل على قدر كاف من الأصالة والتفرد بحيث يُشكل موضوعا مكتوبا يختلف بالقدر الكافى عن كل الموضوعات المكتوبة الأخرى. وهكذا فإن الأصالة والتفرد مفاهيم أساسية إذن لحقوق التأليف كما كانت بالنسبة للجماليات الرومانتيكية ولكن واقعيتها قد بدأت تخفت منذ بعض الوقت. فقد ذهبت الانثروبولوجيا الثقافية بصفة الكلية لهذه المفاهيم باثباتها أن الأصالة ليست مسألة موضع مراعاة أو تشجيع فى المجتمعات البدائية حيث ما زال المعيار المتبع هو التكرار مع تغييرات طفيفة بدلا من أن يكون المعيار هو إبداع شئ جديد. وكان عدد من الذين حضروا ندوة الملحق الأدبى للتايمز كانوا على وعى بتلك

النظرة الانثروبولوجية وأرادوا تطبيقها على المجتمع الغربى ليدللوا أننا إذا دققنا النظر فسنرى أن المحاكاة والتقليد كانت على نحو أكثر مما هو معترف به فعلا، عاملا فى الآداب بل وعلى نحو أكبر فى الموسيقى كما نرى فى الاستعارات الواسعه من باخ Bach وهاندل. وعندما فتح هذا الباب تبين أن صندوق الاستعارات الأدبية ملئ بأسماء وكتب شهيرة. فالمسرحى اليعقوبى Jacobean جون وبستر John Webster قد انتزع الكثير من مناجم مونتانى Montaigne ودانيل ديفو Daniel Defoe قد أخذ أى شئ يصادفه فى طريقه. أما الاستخدام الملهم inspirationnal use لكوليردج Colendge للفلاسفة الالمان فهو فضيحة لاتكاد تختفى، وكذلك فإن شارلز ريد Charles Reade قد سرق من ترواللوب Trolloppe وسكوت فيتنر جبرالد Scott Fitzgerald من زوجته المجنونة المسكينة زلدا Zelda، وف.رليفز من Queenie كوينى. أما رواية نورمان مالل Noman Mailer الواقعية عن مارلين Marlyn فتعد واحدة من أبرز حوادث السطو الأدبى فى هذا القرن وذلك على حد قول موريس زولوتو Maurice Zolotow ولكنها لم تكن أكبر مثلا مما اتهم به الكس هالى Alex Haley فى رواية الجذور Roots. ويقول ماك اوان «إن الفنانين كانوا دائما يضعون ايديهم فى جيوب بعضهم» ولكنه يضيف «ولم يكن ذلك دائما أيضا بالتضليل وعدم الأمانة».

فما كان مختفيا من قبل أصبح معترفا به فى العلن بل وفى قدر من التباهى والاعتزاز. ويسميه مللرز Mallers أنه فن السرقة الملهمة، «مشير إلى ما يسلبه باوند من الماضى Pound، أو إلى طبقات جويس Jouse الثقافية المتعددة الطبقات وإلى الأطوار والمراحل الاجتماعية وكذلك توحيد بريخت Brecht بين الشاعر والشعب واستغلال Burroughs للكولاج «والرسوم المعدة للقطع والتكوين». وهذا إذن فن عالم أصبحت فيه السرقة والمحاكاة والاستدانة أو الاستعارة كلها أطياف فى حالة عامة تعتبر طبيعية فى النظرة البنيوية التى لم يعد فيها الفن وحده بل وكل العالم الاجتماعى هو نتاج مصنوع من تجميع مذق وقطع من «عالمنا المتعدد الألسن ومن قريتنا الكونية التى إمتزج فيها الزمان والمكان وحيث تتواجد معا طبقات من التجارب». فنحن نحيا حيوات بديلة فى ثقافة متحفية». ويواصل مللرز حديثه قائلا: وقد إتسع المتحف اتساعا كبيرا حتى لم يعد له حدود زمانية أو جغرافية. وفى كل عمل مصنوع يتوقف كل شئ على قدر استنارة ما نحن فيه من تشوش وارتباك أو مدى تنظيمه: أى ماذا فعلنا بالموضوعات المستعارة أو المسروقة من المتحف». وتقدم رواية مأتم فنجان Finnegans Wake مثالا كاملا لهذا ووصفا لهذا الذى تسميه «الحكى المسروق» "Stolentelling".

ويورد مـؤلف الكتـاب بعـد ذلك خـمـسـة أسطر من الرواية يكاد يستـحيل ترجـمـتـهـا لأنها مـعـتـمده على هذا التصـرف الحر مع الكلمات وحروفـها ومـعـانيها وتلونها وتقلبها فى الجمله الواحدة. ولهـذا فـضلت أن أقـدم النص بحـروفـه ولغـتـه لنكمل بعـد ذلك استنتاجات المؤلف وتعليقاته.

"Every dimmed letter in it is a copy and not a few of the silbils and wholly words I can show you in my kingdom of Heaven. The low quality of him! with his threestar monolthong! Thas! The bast word in stoflenlelling! and what's more nightdown lowbrown schisthematic robblemint!

[ويتبين من الأسطر مدى ما حدث من تلون فى الكلمات حتى لايكاد المرء يميزها إلا ببقايا أصواتها أو إشاراتها الكثيرة المتعددة إلى جمل وكلمات أخرى]

وفى عالم تكون فيه الكلمات والأشياء على هذا القدر من التلون والتقلب واتخاذ أشكال مختلفة فإن مفهوم حقوق التـأليف ومفهوم الانتحال ثم الأصالة والتفرد والفردية والإبداع تفرغ نفسـهـا من واقـعـيتـهـا لتـصبح مـجـرد ايديولوجـيـا. ثم أن تفكك هذه التصورات قد عجل به تقبل الايديولوجية الماركسية التى فسرت ظهور قوانين حقوق التأليف والأفكار الفنية المرتبطة بها من إبداع وأصالة فى القرن الثامن عشر على أنها تحول لما أسماه سوثرلاند Sulherland «موضـوعات وأشياء الذهـن إلى ممتلكات قابلة للتحويل والانتقال... (الأمر) «الذى نما ونضج متزامنا مع نمو النظام الرأسمالى». وقد بدا الأمر دائمـا ليس طبيعيا تماما وليس لازما بالضرورة أن يصبح ممكنا لأى أحد أن يمتلك اللغة العامة والأفكار العامة على أنها ملكية. وهـذا شبه بما يحدث الآن من قيام تشكك حـقيقى فى إمكانيـة تسـجيل حقـوق للبرامج الأساسيـة للكمبيوتر أو الكائنات العضوية والحيوانات الناتجة عن بحوث التركيب الوراثى للكائنات الحية. وفى مواجهة هذه الشكوك المستمرة كان من الضرورى أن يقوى مفـهوم الملكية الأدبية كما يقول ماك أوإن Mc Ewan وأن يعطى مـزيدا من الشـرعيـة بأن نجـد أسـاسـا سـيكولوجـيـا فى الخيال الإبداعى للفنان. «فتصبح الأصـالة هى الأمر الذى لامزيد عليه ne plus ultra واللؤلؤة التى لاتقدر بثمن... وذلك على أنه جانب من عملية سيكولوجية هى فى نفس الوقت اجتماعية واقتصادية. ففى مـجتمع للمنتجين- والمستهلكين لابد للمنتج أن يحمى حقوقه ويستدعى لذلك حقوقه الخلقية. فلو أن من يسرق أشيائى لايسرق إلا شيئا تافها وقمامة إلا أن سرقته هذه قد تهددنى فى رزقى ومكسب عيشى».

ولكن هذه الدعامة النفسية للإبداع ولحقوق التأليف والانتحال لم تعد ثابتة كما كانت في البداية. ويقول في ذلك أبرز الاخصائيين في التحليل النفسي هارولد بلومHarold Bloom في ندوة الانتحال: «إن قدرات الإبداع والأصالة يبدو أنها أصبحت أقل على حين أصبح المعيار في النشاط النفسي يدور حول المحاكاة والتكرار والاختلافات». ويقتبس بعد ذلك من أمرسون Emerson قوله: إن الأعمال حتى الأصلية ليست أصلية» ثم يستدعى أسطورة الأساطير التى تقول أن شاعرا واحد كتب كل القصائد وأن قصاصا واحدا حكى كل القصص». فالأصالة بالنسبة لبلوم هى مجرد حلم للفنان الحديث الذى يعانى من حاجة أوديبية لأن يبتدع شيئا جديدا ومختلفا عن عمل والده وأسلافه. فهو يتابع عمله فى حالة من «القلق من التأثير» دون أن يتيقن على وجه الدقة متى يكون ما يعمله اقتباساً ولهذا فهو أصيل فقط بمعنى «لاحقا ومتأخرا» متضمنا وعيا بالذات بالمعنى الحديث بأنه يخطئ فى قراءة من لامهرب له من انتحال أعمالهم ومرتكبا أخطاء طيبة وسعيدة عندما يحاول أن ينقل عنهم ولايعتبر ملوما إلا إذا كانت سرقته من كتاب من الدرجة الثانية.

وهكذا ففى النظرة النفسية لبلوم نجد أن كل شئ يتداخل حتى يصبح ضبابيا مع كل شئ آخر وتصبح أحلام حقوق التأليف والإبداع والأصالة هى مجرد أحلام مجنونة بالحرية. ويصبح الإنتحال هو الحالة الإنسانية الأولى. ولم يكن جميع المشاركون فى الندوة مثل بلوم فى رؤياه ولكنه قد قدم فيها ما يشبه الأسطورة التى تفسر كما حدث لحقوق التأليف وللإنتحال إلى جانب الإبداع والأصالة وكيف بدأت جميعها تنوى من الوجود. فالذهن غير المتمرس بالقانون يحدد دائما شيئا سريا غامضا فى حقوق التأليف. فهو حق للكية غير مادية يعتبر متضمنا فى فكره افلاطونية عن «العمل» وهى فكرة محيرة ملتبسة تعلو على أى كتاب أو على «أى صورة» منسوخة منه (سوتر لاند Sutherland).

وفى الحقيقة كان هناك دائما، كما تبين، «شيئاً سريا وغامضا فى حقوق التأليف» لمن تمرسوا بالقانون وللأفراد العاديين فقد وجدت المحاكم دائما صعوبات كبيرة فى أن تحدد وأن تميز نظريا وعمليا العناصر الجوهرية التى تشملها الحماية تحت حقوق التأليف. فأين تقع ماهية الكتاب وهويته»؟ كان ذلك سؤالا أثير فى قضية من قضايا حقوق التأليف الشهيرة وهى قضية ميلارضد تايلور Millar V. Taylor وكان ذلك منذ أمد فى عام ١٧٦٩. كما أن قانون حقوق التأليف لم يجب إجابة كافية أبدا على

السؤال: ما هو هذا الذى يحميه القانون؟ ويأخذنا الأستاذ البارز المتخصص فى حقوق التأليف من مدرسة القانون بهارفارد الأستاذ جوستان كابلان ويصحبنا خلال الطرق العديدة التى تم فيها تعريف حقوق التأليف وذلك فى كتابة «نظرة غير متعجلة فى حقوق التأليف». فقد تم بين وقت وآخر اعتبار الأفكار أو التعبير أو الأسلوب أو العنوان أو الحكاية أو الشخصية على أنها الموضوعات الجوهرية التى تحميها حقوق التأليف. ومع ذلك فقد ظلت الأسئلة تتكاثر فى صور ملتوية وشاذة حتى لكأنها لون من المتناقضات المعروفة عن الفيلسوف اليونانى زينون Zeno. فهل فى «امرأة العجائب» wonder woman أو الرجل الخفاش Batman تعدى على حقوق قصة السوبرمان -Super man. وما هو القدر الذى يحدد الاستخدام اللائق الذى يتبع القواعد fair use. وهل يمكن تسجيل الحقائق مثل تعريفات القواميس أو مجموعات المعلومات البيوجرافية أو الخرائط أو التقارير عن الأحداث؟ وهل الاختصار أو الترجمات تعتبر نسخا من العمل وإذا صح ذلك فما هو هذا الذى يصح أن يختصر أو أن يترجم؟ وهل تحويل العمل إلى وسيط مختلف مثل تحويله إلى مسرحية أو فيلم هو تحويل لشئ من ماهية العمل الأصلى فى شكل جديد. وهل هناك موضوعات من الكبر والاتساع بحيث لاتصلح لأن ينطبق عليها حقوق التأليف. وذلك مثل الزواجات المختلطة التى زعم أمام القضاء أصحاب المسرحية الشعبية أبى أيريش روز Abie Irish Rose من عام ١٩٢٠ إن هذا الموضوع هو ملك خاص لهم؟ فهل هناك موضوعات على العكس تعتبر غاية فى الصغر.

وفى مساهمة ج.و.ارمسون J.O. Urmson للندوة عن حقوق التأليف يعبر عن شعور عام لدى المشاركين فى الندوة بأن الانتحال ليس إلا مسألة قانونية مجرده لايمكن لنا على مستوى أعمق من التحليل أن نميز بينها وبين النشاطات الكتابية الأخرى ويقول: «ما هو الانتحال، بعيدا عن المسائل القانونية الخاصة بالملكية أو حقوق التأليف أو المكسب المادى؟ فكيف يختلف الانتحال مثلا عن التكرار أو الريبورتاج أو الاقتباس أو إعادة صياغة العبارات أو المعروض أو غير ذلك من صور الاعادة لمادة سابقة». وكلما ذبلت واقعية مفهوم حقوق التأليف فإن الأبعاد الخلقية لم تنتقص. وقد لايحب المرء أن يقوم به على الأقل فى الأوضاع العادية ولكن هل القيام يعنى فى الحقيقة الكثير؟ ويعبر أرمون بأسى: «الانتحال هو أقرب إلى خطيئة الكبرياء أى أنه خطيئة للروح أكثر من أنه نشاط إجرامى للص» وفى إطار مثل هذا السقوط من السامى إلى التافه المضحك يموت الأدب إذن.

الفصل السادس

# التكنولوجيا والأدب

## ثقافة الكتاب وثقافة التليفزيون

فى أوقات مختلفة من التاريخ الانسانى كانت تتجمع قوى مختلفة قد تكون أحيانا تغيرات مناخية أو موجات من الطاقة الدينية تؤثر فى القيم الثقافية وفى التنظيمات الاجتماعية التى توجهها وتستعملها. وفى الغرب الحديث قدمت التكنولوجيا على نحو متزايد الطاقة والاتجاه لهذا التغير الثقافى. فيصف لنا مثلا ويتولد كولا Witold Kula فى كتابه المعايير والبشر Measures and man كيف أعادت المعايير المقننة للأوزان والمقاييس تنظيم الحياة الاجتماعية وأعادت تشكيل طرق الزراعة والتجارة. وكذلك بالمثل فإن الساعة- كما يرينا David S. Lapdes فى كتابه «الثورة فى الزمن: الساعات وتكون العالم الحديث Ravolution in Time: Clocks and the malking of the modern world، قد غيرت فى الحياة وفى الفكر بهذه الآلة الدقيقة رخيصة الثمن وغيرت مباشرة فى كل الطرق التى تعمل بها الأشياء من قياس الأطوال إلى حساب السرعة. وفى زماننا الآن وقد تزايدت سرعة التغير التكنولوجى من القنبلة الذرية إلى حبة منع الحمل إلى الكمبيوتر والتليفزيون فإن هذه التكنولوجيات قد أثرت جذريا فى كل شئ من العلاقات الدولية وخلقيات الجنس إلى أين يعيش الناس وكيف ينظرون إلى عملياتهم العقلية نفسها.

ولكن هذا التغير التكنولوجى قد بدأ يعرض لنا الآن فى طرق تختلف عما كان يظهر بها من قبل. فعندما أصبح مجتمع الانتاج الصناعى مجتمع خدمات فإن وسائل الاتصال الجماهيرية قد حلت تدريجيا محل الانتاج الصناعى لتصبح العمل المركزى للمجتمع. «ونظم الاتصال الحديثة الرئيسة قد أصبحت الآن المؤسسات المفتاحية الرئيسية فى المجتمعات الرأسمالية المتقدمة بحيث يجب أن يوجه إليها نفس الاهتمام... الذى كان يوجه إلى مؤسسات الانتاج والتوزيع الصناعى (Raymond Williams (1976) واتخذ العمل الآن «شكلا يعمل فيه الرجال والنساء على رجال ونساء آخرين أو على وجه أصبح يفعل الناس بناء على معلومات وتفعل المعلومات أثرها على البشر». (Poster).. وكلما أصبحت وسائل الاتصال هى الصورة الأولى للانتاج وظروف العمل فإن التغير أصبح أكثر ميكانيكية بحيث يدفع شيئا ما بالشئ الآخر وأصبح الأمر أساسا مجرد سريان للمعلومات. فإذا استخدمنا النموذج الميكانيكى القديم فقد تستطيع أن تقول مثلا أن آلة النسخ بالتصوير Photocopier بكونها تصنع عددا من النسخ الرخيصة من الكتاب المطبوع قد جعلت مسألة حقوق التأليف أقل فاعليه فى التطبيق ومع ضعف حقوق التأليف فإن وجهات النظر التقليدية نحو الإبداع الفردى والأصالة التى أعطت الشرعية لهذه الحقوق لم تعد كما كانت عملية وبالتالى أقل

مصداقية. أما النموذج المعلوماتي للتغير الاجتماعي فإنه يكشف بصرف النظر عن الأولوية أن آلة النسخ بالتصوير وضعف حقوق التأليف والنظريات الجمالية للفلسفة البنيوية والسياسات الديمقراطية من الطراز الحديث وعدد آخر من الفاعليات الاجتماعية قد اجتمعت جميعها «لتقرر» أن النصوص لم تعد جزئية مفرده كما كنا ننظر إليها قبل ذلك أو بتعبير أميل إلى الايجاب من النفى، أن الأشياء من كل نوع قد أصبحت جميعا هى نفس الشئ. وفى هذا السياق المعلوماتى فإن الأفكار القديمة لحقوق التأليف وللأصالة وللإبداع الفنى قد بدأت تفقد مصداقيتها وأنها مع الزمن سوف تختفى.

وهكذا فإن التغيرات الكبيرة التى حدثت للأدب فى السنوات الأخيرة فى إطار التحول من ثقافة المطبوع إلى الثقافة الألكترونية يبدو أن من الأفضل تفسيرها وشرحها وفقا للنموذج المعلوماتى على نحو أفضل مما لو اتخذنا لذلك نموذجا ميكانيكيا. ففى ١٩٥٠ وفى مطالع ١٩٦٠ ظهرت كتب مثل كتاب هارولد انيس Harold Innis الانحياز إلى الاتصالات The Bias of communication أو كتاب مارشال ماكلوهان Marchall Mcluhan «كوكبه اللامعين حول جوتنبرج» The Gutenberg Galaxy وكتاب اريك هافلوك Eric Haveloch مقدمة إلى أفلاطون Reface to Pla-to كلها كانت تقيم الحجة على أن الوسيلة الرئيسة للإتصال لاتتغير فقط فى طريقة صنع الأشياء ولكنها تعيد تشكيل الوعى نفسه. وقد اشتهرت عبارة ماك لوهان «أن الوسيلة هى الرسالة» وهى عبارة تعنى أن كل تكتولوجيا تاريخية أساسية للمعلومات- الشفوية والمكتوبة والمطبوعة والالكترونية قد حورت فى الادراك الحسى للإنسان وافترضت نوعا مختلفا من «الصدق». فإذا كانت المجتمعات الشفوية تنشد الحكمه ومجتمعات المخطوطات والمطبوعات المعرفة والمعلومات أما الآن فقد أصبحت الإلكترونيات تعالج الرقميات الثنائية Bytes لانتاج مادة المعلومات. فلقد تحول العالم الاغريقى واستبدل بالفلسفة الشعر فى القرن الخامس قبل الميلاد وذلك بظهور الكتابة فى مجتمع شفوى كما أن العالم الغربى قد تحول مرة أخرى بظهور الطباعه فى منتصف القرن الخامس عشر، وفى أواخر القرن العشرين بدأت ثقافة المطبوع تترك محلها للثقافة الالكترونية التى تختزن وتنقل المعلومات عن طريق وسائل كهربائية مثل التلغراف والتليفون والراديو والتليفزيون والكمبيوتر.

ولكن صيغ وأشكال الاتصال واختزان المعلومات لاتتغير مرة واحدة أو بشكل كامل. فالشفوية هى سمة بارزة للمجتمع الانسانى. وفى عصر المخطوطات كان

المجتمع ككل مازال أساسا شفويا وعندما كانت الكتب ما زالت قليلة فإن النصوص القليلة المتاحة كانت ما زالت تقرأ كما تقرأ المخطوطات على أنها مقدسة وسحرية فى وجودها مثل الأناجيل. وبدأت الحكمة تتحقق من العكوف عليها مرة بعد أخرى لقراءتها بتدقيق ومجاهدة كتلك القراءة التى صنعت مثلا المدراش Midrash اليهودية أو الشروح الانجيلية التى قام بها الآباء الأوائل للكنيسة المسيحية. ويقول روبرت دارنتون (١٩٨٦) «إن الناس كانوا يقرأون بشكل مكثف من العصور الوسطى حتى إلى ما بعد عام ١٧٥٠». فلم يكن لديهم إلا كتبا قليلة تكاد أن تكون محصورة فى الانجيل وكتب التقويم التاريخى والزراعى وكتاب للصلوات أو اثنين للأدعية. وكانوا يقرأون هذه الكتب مرة بعد أخرى وكان ذلك عادة فى مجموعات بحيث يتكون لديهم هامش ضيق من الأدب التقليدى ينطبع فى وعيهم بعمق».

وقد جاء التغير فى طريقة الحصول على المعلومات الجديرة بالاهتمام والتقبل ببطء وبشكل غير كامل وكان هذا يستدعى الكثير من القلق والتلهف الاجتماعى والشخصى. فالفلسفة الافلاطونية بما فيها من فوارق دقيقة وتصورات مجردة كانت نتاجا كما يقول اريك هافلوك Eric Havelock لكتابة الأبجدية التى كانت بدأت تحل محل الخطاب الشفوى فى اليونان فى القرن الخامس لتصبح الوسيلة الأساسية للمعرفة. وتسجل المحاورات السقراطية نماذج من هذا القلق الشديد الذى أحدث هذا التغير الحضارى الثقافى الذى أدى باثينا إلى الحكم بالاعدام على الفيلسوف الذى يمثل وجهه النظر المكتوبة الجديدة. وقد ازدادت شحنة التوتر فى هذا الموقف لأنه كان نقطة تحول كان سقراط يعرض فيها أفكاره فى مواقف كلامية أو حوارات تتم خلالها مناقشة هذه الأراء على طريقة المناظرة العامة أو المحادثة والتى سجلت بعد ذلك على يد تلميذه أفلاطون. وفى أكثر من حوار كان الجدال يدور حول كيف أن الكتابة تهدد المعرفة لأنها لا توفر فرصة للسؤال الجدلى والاستفسار.

ولكن بعد ذلك بقرون وعند قرب نهاية ثقافة المخطوط التى اعتادت أن تعتمد على حجية الكلمة المكتوبة عبر جون تريثميوس John Trithemius (١٤٦٢-١٥١٦) وهو اسقف مسئول عن واحد من أكبر مراكز كتابه المخطوطة Scriptoria، عن احساسه بأن الكلمة المكتوبة بخط اليد كانت أكثر معنى ودلالة من الكلمة المطبوعة: «فعندما كان الخطاط ينسخ النصوص المعتمدة فإنه كان يتعرف بالتدريج على الأسرار الالهية ويستنير عقله كأنما بمعجزة. فكل كلمة تكتبها كانت تنطبع بقوة أكثر فى اذهاننا لأننا كنا نأخذ فى ذلك وقتا أثناء الكتابة والقراءة».

ولكن التحول كان دائما يجئ وعلى حين أن كل صور تلقى المعلومات والاتصال كانت تبقى فعالة متزامنة فإن الصورة الأخيرة الجديدة كانت تسيطر لتصبح أكثر الصور فائدة وأكثرها فى الاعتماد عليها ومع الوقت تصبح الطريق الصحيحة العامة لتلقى المعلومات. وقد بدأت ثورة الطباعة فى منتصف القرن الخامس عشر وبدأت الطباعة تحدث أثرها فى الثقافة مباشرة. فقد كان يمكن للخطاط كما قيل أن ينسخ نسخة واحدة واثنين من الكتاب فى العام على حين أن الطباعة بدلا من العدد القليل من الكتب التى تنسخها مراكز لمخطوطات كان هناك ما بين عشرة أو خمسة عشر ألف عنوان جديد وذلك فى عدد من النسخ يبلغ ٥٠٠ نسخة لكل كتاب مقروء. (وكان الدس Aldus يصدر أحيانا ما يصل إلى ثلاثة آلاف نسخة). وقد بلغ عدد الكتب ٧,٥ مليون كتاب فى السنوات الخمسين بعد ١٤٥٠. وكان التأثير الثقافى للكتب المطبوعة محسوسا مباشرة وخاصة فيما يتعلق بمجموعات القوانين والأناجيل المترجمة إلى اللغات القومية. ومع ذلك فإن المجتمع القديم للمخطوط والنقل الشفوى لم يتحول إلى ثقافة المطبوع حتى القرن الثامن عشر.

ففى القرن الثامن عشر بدأ ظهور وثائق صغيرة ذات دلالة خاصة من مواد عامة مثل بطاقات المسرح ووثائق الزواج (فلنذكر ان باميلا Pamela لم تستطع أن تثبت عفتها بأسطر من زواجها) حيث لم تصبح مثل هذه الوثائق متاحة حتى عام ١٧٥٠ كما ابتدأ أيضا طباعة الوثائق من نسختين أو تلك التى تحمل جزءا يقتطع كوصل استلام. ولكن هذا يدل على امتداد الطباعة لتشمل كل مجالات الحياة. وقد ولدت الطباعة أسواقها الخاصة التى بدأت فى «الانطلاق» كما يقول الاقتصاديون Took off. فخلال القرن الثامن عشر بدأت الجرائد والمجلات تصبح شيئا مألوفا واختفت القيود الصريحة على الرقابة وظهر عدد من الكتاب المهنيين الذين يكتبون للجمهور العام ونما عدد دور النشر فى لندن من ٢٠ دارا كان مسموحا بها عندما سقط قانون التصاريح Licens-ing Act عام ١٦٩٥ إلى ١٢٤ بحلول عام ١٧٨٥. وبمراجعة أرقام فهرس العناوين المختصرة للقرن الثامن عشر Eighteenth-centry short title catalogue وهو المحفوظ فى قاعدة للكمبيوتر وعلى ميكروفيش وليس، للسخرية، مطبوعا، فإن عدد عناوين الكتب الانجليزية المطبوعة فى انجلترا قد تضاعف مرتين مع زيادة أعداد المطابع والطابعين وبائعى الكتب حتى أنه صعد خلال القرن الثامن عشر من ٩,٢٦٧ فى العقد المنتهى ١٧١٠ إلى ٢٠,٠٦٨ فى العقد المنتهى عام ١٨٠٠ (ميتشل Mitch-ell)

وقدكان من جراء انتشار المادة المطبوعة بحلول القرن الثامن عشر أن ظهر تخوف من «أزمة أدبية» وهى أزمة تعتبر على العكس تماما من أزمتنا الحالية من حيث أنها تشير إلى زيادة كبيرة وليس إلى نقص فى القراءة. وهناك جدل متصل غير محسوم حول الزيادة الواقعية فى عدد القادرين على القراءة فى القرن الثامن عشر ولكن قيادات المجتمع حينذاك كانوا يعبرون عن تخوفهم من أن القراءة قد أصبحت من الانتشار بحيث أنهم بدأوا يتخوفون ويتجادلون حول مخاطر القراءة على الطبقات الدنيا. فالفيلسوف لوك مثلا لم يكن يشجع تعليم الفقراء وهناك آخرون أقل اتساعا فى أفقهم منه كانوا يعتبرون الجهل بالقراءة هو المسكن الذى وهبته الرعاية الالهية الكريمة للطبقات الدنيا حتى يسكن من شقائهم. فكان التخوف من القراءة مثل التخوف من الاسراف فى مشاهدة التليفزيون فى أواخر القرن العشرين فى أمريكا والذى أصبح نوعا من الغول الثقافى. «ولم يكن أولئك الذين يأسفون على انتشار القراءة يأسفون فقط على آثارها على الاخلاق وعلى السياسة ولكنهم كانوا يخشون من خطرها على الصحة العامة. ففى عام ١٧٩٥ نشرت رسالة وبحثا يعدد النتائج السيئة للاسراف فى القراءة من «زيادة الحساسية لنزلات البرد والصداع وضعف العيون، وهجمات السخونة والنقرس والتهاب المفاصل والتهاب البواسير والربو والسكتة الدماغية وأمراض الرئة وسود الهضم وانسداد الأمعاء والاضطرابات العصبية والشقيقة (أو الم نصف الرأس) والصرع ووسواس المرض، والكآبة». (Darnton دارنتون ١٩٨٦).

ولكن شيئا لم يوقف انتشار القراءة ويخبرنا دارنتون أنه بحلول عام ١٨٠٠ «كانوا الناس يقرأون بشكل واسع». فكانوا يقرأون كل أنواع المواد وخاصة الدوريات والجرائد وكانوا يقرأونها مرة واحدة ويسرعون لالتقاط الأعداد التالية». وبهذه الزيادة فى القراءة والطباعة كانت أوروبا الغربية تتحول من مجتمع شفاهى إلى مجتمع طباعة. وبالكتابة والقراءة فى مقابل الحديث والسمع فإن التفاعل أصبح أكثر شيوعا وخضع جزء جوهرى من حياة الفرد وعلى وجه الخصوص وعى الطبقة المثقفة وطبقة القراءة لإعادة التشكيل. تحت أثر الطريقة الجديدة فى تحصيل المعلومات.

ففى المحادثة يكون الأفراد المشتركون وجها لوجه فيتفاعلون ويتكيف الواحد منهم بالآخر بشكل مستمر لضمان الفهم المشترك. وفى المناسبات العامة فإن فهم كل مستمع يتم توجيهه وهدايته عن طريق الخطيب المتحدث وعن طريق الآخرين فى الجمهور مما يتجه بهم إلى تجنب الوقوع فى ردود الفعل الفردية المتطرفة لصالح ردود أكثر معيارية واتزانا. ولكن القراءة بطبيعتها تتجه إلى خصوصية الفرد والذات

المنعكسة على نفسها وبالتالى فإنها تساهم فى تكوين افرادا منفصلين هم الذى يصنعون ما سماهم علماء الاجتماع: «الجماهير المتوحدة» lonely Crowds أما الشفاهية فإنها تقوى الحياة العامة الجماعية وتشجع الشخصية المنبسطة غير المتحفظة كما أنها تنمى الالتزام بالجماعة وأعرافها. فالحياة الشفاهية هى حياة قبلية أما القراءة فإنها تصنع المجتمع الحديث المتكون من أفراد منفصلين، أما الحياة الالكترونية وكيف ستكون فهذا ما بدأنا نلمح سماته الآن.

وكانت القراءة فى مجتمع جوتنبرج أولا مهارة مفيدة بل وضرورية ومع توسع تجربة تعلم القراءة أصبح يوم امتلاك هذه المهارة من أيام الاحتفال كتلك التى تعلم بالأحمر على الروزنامة المسيحية للفرح بها حيث لاينساها الذين كسبوها بل حتى الآن عندما نعطى شهادة أننا قد أصبحنا قادرين على القراءة مما يدل كم أصبحت القراءة مركزية بالنسبة للنفس الحديثة المعاصرة. فإن يُشهد للمرء أنه قادر على القراءة هو بمثابة طقس يصبح فيه القارئ بمثابة المريد الجديد الذى يدخل به فى إطار الوضع الانسانى ويتلقى به القبول فى قبيلة جوتنبرج. فلم يكن إناس جوتنبرج يحصلون فقط على المعلومات من الكتابة والقراءة بل ويتعرفون منها على من هم وأين هم. فالقراء أفراد منعزلون يتغلفون فى كبسولة من الصمت ويلتقى إدراكهم وفهمهم مع واقع غامض مبتعد لايظهر بينا بذاته بوضوح ولكن كمجموعة من الرموز المجردة التى ليست أشكالا تصويرية بل علامات أبجدية تمثل لغة منطوقة هى نفسها لاترتبط بالواقع إلا على نحو تعسفى واصطلاحى. فالعلامات المطبوعة غير محددة وتتطلب تفسيرا لا نهاية له. فالحق ليس بسيطا أبدا مع الحرف المطبوع إذ ينقصه السياق الكامل والموقف الشفاهى ولذلك يظل ملتبسا غير مؤكد ومعقد ومركب مثل النحو والسياق الذى تتكون منهما الجملة والفقرة المطبوعة. وكما يقول والتر أونج Walter Ong (١٩٨٨): «فإنك لاتستطيع أبدا أن تجعل اللغة (المكتوبة) تظهر مستوية واضحة.. فهى تخفى بقدر ما تكشف وتفعل هذا بناءا على بناءها وتصميمها ذاته».

ولم يساعد المطبوع فقط من خلال القراءة على تشكيل نموذج الشخصيات الحديثة السائدة وهى شخصيات إستبطانية مغتربة ومتحيزة من أمثال هاملت أو ايفان كارامازوف، بل وقد مارس أيضا ضغوطا على المؤسسات العقلية للمجتمع الحديث. فالفلسفة فى عصر المطبوع، من ديكارت وبيكون حتى آير ودريدا، وذلك لمجرد ضرب أمثلة واضحة فقد شغلت نفسها بالتمام تقريبا بالمباحث الإبستمولوجية (المتعلقه بنظرية المعرفة) التى أصبحت ذات أهمية أولى عندما أصبحت القراءة هى الإطار المعتاد

المقنن للفهم. فمشاكل وأسئلة المعرفة التى تفرضها وتثيرها الفلسفات الحديثة مثل البنيوية والتفكيكية مبنية أساسا على منظور المطبوع وتتبخر مثل ندى الفجر فى أى وسيلة أخرى. بل إن الأدب نفسه حتى أدق تفاصيله كان إلى حد كبير صنيعه المطبوع. فمؤلفو الأدب يصبحون واقعيون لأنفسهم وللعالم بفضل كتبهم المطبوعة التى تحمل اسمائهم على صفحات الأغلفة وبالتالى تعطى لهويتهم كُتّاب موضوعية. كما أن الاهتمام والتأكيد على التفاصيل الدقيقة للأسلوب لايمكن أن يتحقق إلا مع النص المطبوع الثابت- فلنتصور مثلا أننا نحاول تعقب قالبا من الصور أو سلسلة من التهكم المترابط أو قالبا من الرموز فى أداء شفاهى. فالقراءة المتأنية المكثفة وإعادة القراءة لنص ثابت ذى أسلوب محدد وهو ما كان على نحو أو آخر المناهج الرئيسية التى استخدمها الأدب لعرض مادته لم يكن من الممكن تحقيقه إلا لأن المطبعة قد ثبتت نصا نهائيا محددا فى عدد كبير من النسخ المتطابقة للكتب. «فالبنيه» structure يمكن فقط أن تدرك وأن تصبح واضحة فى نص قد أعطته الطباعه مساحة مكانية وجعلت من الممكن ملاحظته فى كليته. والمثال الأعلى الببليوجرافى للنص «الصحيح الصادق» هو مفهوم أدبى متفرع من تجارب الطباعة فى دور الطباعة كما أن المثال الأعلى للدقة والانتظام هو أمرعملت على تشجيعه اجراءات الطباعة فى دور النشر. وأخيرا فإن تصور ومفهوم الأدب العالمى ومكتبة الرومانتيكية الخيالية لم يقم إلا مع المجموعات الضخمة من الكتب المطبوعة التى تجمعت فى المكتبات الحديثة وجمعت الكتابات الإبداعية لكل الأماكن والأزمنة.

فالمطبوع والطباعة قد صنعت حرفيا الأدب كما أوضحتُ بالتفصيل فى كتاب سابق بعنوان «صمويل جونسون وأثر المطبوع: Samuel Johnson and the impact of print وقد يمكن تعداد التشكلات والتحولات الأدبية التى أحدثها منطق المطبوع إلى ما لانهاية ولكن الأمر الأساسى فى كل هذا هو واضح بما فيه الكفاية. فلقد أصبحت الطباعة والمطبوع أمرا مركزيا بالنسبة للأدب حتى لاتكون هناك مبالغة فى القول أن الأدب تاريخيا هو النظام الأدبى لثقافة المطبوع. وبتعبير واضح فإن الأدب كان أكثر من أى شئ آخر مجموعة من الأعمال المقننة بعضها كان فى الأصل شفاهيا أو مخطوطا ولكنها أصبحت جميعها الآن كتبا مطبوعة مثل الالياذة والإنياده والكوميديا الإلهية وهاملت. وعلى مستوى أكثر عمقا فإن المشكلة الرئيسية فى الأدب الحديث كانت دائما مشكلة الفهم مما لايختلف كثيرا عن المشكلة التى يجدها القارئ الذى يريد أن يخلص من خلال الكلمات إلى معنى العالم. ولم يكن القراء شخصيات

رئيسة فى الأدب إلا فيما يعد استشناءات قليلة مثل دون كيشوت لسرفانتس أو Kin-bote لناباكوف Nabakov، أما العشاق والرحالة والمرضى والمشتغلين بالقضايا الاجتماعية وربابنه البحار الذين كانوا عادة أبطالنا الأدبيون فانهم يمارسون الحياة بنفس الطريقة التى يمارس بها القراء تعرفهم على الواقع من خلال الكلمة المطبوعة أى يجدونها دائما غير كاملة غامضة وسرية ومستعصية على أى تفسير سهل أو شامل وأخيرا تستعصى على أى حكم نهائى. ولقد كان الكثير من نماذج ادبنا القديم نماذج شفاهية– مثل الملاحم والمسرح والقصائد الغنائية– ولكنها مع دخولها عالم الطباعة والمطبوع مما جعلها جزءا لايتجزأ من الأدب، فإن النقد قد أضاف إليها كما فعل مع سوفو كليس وموليير مثلا التعقد وعدم التحديد الذى يتميز به الأدب. فالتبسيط والأدب هما حدان يستبعد كل منهما الآخر فى مجموع قد أقيم حول كتابة الأعماق والظلال مثل وردزورث أو كفكا. والكيان أو الكائن الأدبى هو دائما كما نجد عند هنرى جيمس Henry James معرضا لأن يقال بعده «ومع ذلك» أو «من ناحية ثانية» أو إلى فكرة أخرى كما نرى عند بروست أو إلى شخصية أو قصة أخرى كما يفعل ديكنز. والمعنى الهام الذى ينشده وأن كان لايجده أبدا ليس هو واقع الأشياء أو معرفة شخصية القاتل فى رواية بوليسية، ولكن مجرد نوع من الاحتمال يمكن أن يتم الحدس به على نحو دقيق من «الوقائع». وقد تطلب مثل هذا الأدب بالفعل مجموعا كبيرا من التفسير النقدى الذى بدأ محاولا أن يكون تفسيرا أو تأويلا ولكنه انتهى بأن يكون غير محدد هو ذاته مثل القصائد والروايات التى يحاول شرحها.

وهكذا إذن فإن الأدب يحقق فى الفن تلك الحالة من الوعى والموقف المعرفى المتضمن فى صفحات الكلمات المطبوعة وفى فعل القراءة نفسه. وطالما ظل المطبوع هو الوسيلة السائدة للاتصال مؤكدا باستمرار على أن المعرفة معقدة وملتبسة ومجرده. فإن هذا التفسير غير المؤكد للعلامات الغامضة أو الأدب القائم على نفس هذه الافتراضات يزدهر. ولكن كما يقول جورج ستاينر George Steiner (١٩٨٥): اننا نشهد الآن، نحن جميعا النهاية التدريجية للعصر الكلاسيكى للقراءة وهو عصر كانت فيه معرفة القراءة والكتابة على مستوى عال ومتميز، وقد امتد تقريبا من عصر ارازمز Erasmus وحتى الانهيار جزئيا لنظام عالم الطبقة الوسطى... ونظم التعليم والقيم التى ربطناها به».

وقد بدأنا نسمع عن الحاجة إلى تاريخ للكتاب Histoire dulivre التى أصبحت تعد الآن مقولة هامة فى تاريخ الثقافة فى فرنسا– وإلى تاريخ للقراءة وكأنما أن عصر

الكتاب قد تعدى ذروته وأننا نستطيع الآن أن ننظر إلى الخلف لتسترجع أبطال القراءة من القراء الذين ظنوا أنهم يستطيعون قراءة طريقهم إلى الوراء عبر خطيئة العالم الذى سقط ليبلغوا من جديد جنه الله للمعرفه وإلى عالم الله كما فعل Ambrose (القديس حولى ٣٣٩-٣٩٧) الذى كان يقرأ لدهشة القديس أوغسطين دون أن يحرك شفتيه أو إلى مونتانى Montaigne الذى ينشد الواقع فى مكتبته البرجية أو ملتون الذى ظل يقرأ حتى فقد بصره فقرأ له أفراد من عائلته وأصدقائه. ولن نعرف مرة أخرى أمثال الدكتور جونسون الذى كان وهو صبيا «يقرأ مثل تركى» ولا حتى أمثال القراء المتخيلين أمثال السيد بنيت Mr. Bennete الذى لجأ إلى مكتبته منسحبا ليهرب من الضغوط المنزلية فى رواية جين أوستن الكبرياء والتحامل pride & prejudice. وقد بدأت المبانى المكرسة للكتب فى مكتبات كبيرة أو كليات تبدو أمورا طريفة مثل كاتدرائيات العصور الوسطى وأصبحت غير مجدية أو اقتصادية. وأصبح التوصل إلى الصرامة أو الصمت الذى تتطلبه القراءة أمرا يصعب تحقيقه. كما أن القضايا الاجتماعية الكبرى التى أثارها الكتاب المطبوع مثل تعليم القراءة والكتابة والرقابة وقضية الأصالة والاباحية والانتحال، وحقوق التأليف، وحرية التعبير قد بدأت جميعها بعد توهج أخير لها تبدو على أنها قضايا وهمية.

وهذا الحلم القديم للهيومانيزم بالتوصل إلى حقيقة نهائية عن طريق القدر الكافى من القراءة والكتابة قد بدأ يتبدد فى أيامنا هذه وقد تكون مياه العلم غير مضطربة ولكن تلك الإمكانية التى كانت تدفع الدراسات الانسانية والعلوم الاجتماعية منذ العصور الوسطى إلى تصور إمكان معرفة الانسان والعالم الاجتماعى قد بدأت تتبدد لتتركنا، كما يقول ليام هدسون Liam Hudson نصطرع مع «شئ... ثابت يبعث على الكآبة: وهو ذلك الغطاء الاكاديمى الذى ينقصه الأساس المناسب للحق». وقد اهتم هدسون على وجه الخصوص بأن يصف انهاء وتحطم الايمان بالتقدم فى علم النفس المعاصر لفهم الذهن الذى كان من أهم ما يطمح إليه عالم الانسانيات». ولكن وصفه الشامل لأن كل الجهد الانسانى قد اعتراه نقص وعيب عميق وكبير وهو وصف ينطبق علىّ سقوط الأوهام الأخرى فى مجالات أخرى فى نهاية هذا العصر لجوتنبرج». فعلى حين يبدو التراث العلمى الواعى بنفسه فى علم النفس وكأنه من الخارج تيارٌ محترم، فإنه مثل شخصية بارشستر Barchester عند ترولوب Trollope.. قد ظهر على أنه طريق تسيطر عليه ابحاث مريبه واتجار بفضائح الاصالة فى البحث. وأصبحت الموضوعية مجرد شعار والاستقامة والامانة العلمية مجرد حيل ضوئية... وأصبح العلم

كله لايكون مجتمعا من العلماء الطيبين الامناء الذين قد يكون بينهم بالصدفة الشرير أو المخطئ ولكنه أصبح عالما معياره الدعاية لوجهة نظر واحدة للواقع على حساب كل وجهات النظر الأخرى وهكذا أصبح علم النفس وكأنما حكم عليه أن يكون ميدانا للمصارعة الايديولوجية... وليس من شك أنه من العبث التظاهر بأن علم النفس هو علم رئيسى أصلى».

وكدليل على نهاية عصر الكتاب وجعل هذه النهاية مرئية فإننا نلحظ اختفاء أعداد كبيرة من الكتب أمام أعيننا من رفوف العالم الاثربة الكبيرة لثقافة المطبوع أى كليات الابحاث العظيمة. فلقد تبين منذ وقت طويل أن الورق المصنوع من عجينة الخشب والخرق الذى صنع قبل حوالى ١٨٧٠ قد بدأ يتفسخ وينحل لأن ملح الشب والراتنج alum rosin الذى يسمح للورق بتشرب الحبر قد اتحد مع الرطوبة ليكون حمضا يفتت المادة الممسكة بالياف العجينة المصنوع منها الورق. وهناك الآن الكثير من المطابع مثل الناشرين لهذا الكتاب يستخدمون الآن ورقا لايتقبل الرطوبة كما أن تفسخ الأوراق يمكن أن يوقف بعملية صعبة لنزع الرطوبة كما أن بعض الكتب أصبح من الممكن انقاذه بتصويره على ميكروفيلم. ولكن هذه العلاجات تتطلب جهدا وعملا مكثفا كما أنها مكلفة بحيث لايمكن استنقاذ إلا عدد قليل نسبياً من الكتب التى أصبحت فى حالة خطيرة». أما لبقيتها فقد تأخر الوقت جدا لانقاذها ويستنتج اريك سترانج Eric Strange أخيرا: «هناك على الأقل ٤٠٪ من الكتب فى مكتبات الابحاث الرئيسة فى الولايات المتحدة قد أصبحت ضعيفة هشه بحيث يصعب تناولها». وقد جاء فى تقرير احصائى لعام ١٩٨٧ للكتب فى المكتبة التذكارية لسترلنج بيال Yale's Sterling memorial library أن أكثر من ٣٦,٥٠٠ مجلد ثبت أن ٣٧٪ من كتبها قد أصبح ورقها هشا يتكسر (أى ورقها يتكسر بعد طيها مرتين) وأن ٨٣٪ منها من ورق حمضى (أى أن نسبة P.H أقل من ٥,٤) ويقول هذا التقرير «أن كل مستودعات الكتب هى قنابل زمنية تحطم نفسها».

كما أن الأوضاع الاقتصادية مثل الكيمياء قد أصبحت تفضل المستقبل الالكترونى بدلا من الماضى المطبوع. فقد ارتفعت تكلفة الكتب كما أن مصاريف الفهرسة والمعالجة بالمكتبات قد تصاعدت بمستويات تضخمية. فالكتب الرخيصة والمكتبات العامة الحسنة التنظيم والدعاية قد أصبحت مثل أعمال النجارة الدقيقة والمبانى التفضيلية كانت كلها نتاج مجتمع منخفض الأجور متواضع الطموحات والتوقعات. ولاشك أنها بالضرورة ستختفى فى دولة الرفاهية الاجتماعية الديمقراطية بالارتفاع الدائم فيها لنسب

التضخم ولقوانين اتحادات العمال وتحديد الحد الأدنى للأجور والامتيازات الباهظة التكلفة. وقد بدأت الحكومة الاتحادية فرض ضرائب على مخازن الكتب التى لم يتم بيعها من الكتب المنشورة بحيث أصبح أمرا غير اقتصادى للناشرين التجاريين أن يحتفظوا بمخزون الكتب المطبوعة فيما بعد السنة الضرائبية. وهكذا بدأت تختفى دور النشر الكبيرة التى ارتبطت بالثقافة العليا للببليوجرافيا ومن أحدثها دار نشر سكريبنر Scribner أو مثل دار نشر Knopf كنويف قد بدأت تتحد مع دور نشر أخرى فى تجمعات لامبراطوريات أكثر ربحا من أجهزة الاتصالات أو غير ذلك من الشركات القابضة. أما مكتبات بيع الكتب الصغيرة فقد أصبح يحل محلها مراكز التسوق التى تحمل عددا أكبر جدا من المجلات مثل والدن بوكس Walden Books أو ب. دالتون B. Dalton. ورغم أن الكتب تتكاثر فى إطار هذه المؤسسات الثقافية إلا أن التكلفة ترتفع ويهبط مستوى الكتب وتضيق مجالاتها كما تستبعد أنواع الكتب ذات المستوى المنخفض فى البيع. والواقع أن العمر الافتراضى لجميع الكتب يختصر إلى حد كبير أما الكتب التى لاتباع فإنها تذهب بسرعة إلى مواطن الإهمال الكئيبة فى مخازن المرتجع أو إلى آلات التقطيع لتوفير تكلفة المخازن أو الضرائب على قوائم الجرد.

فإذا أردنا أن نتبين ماذا يعنى كل هذا بالنسبة للكتاب كما كان يكتب تقليديا أو ينشر أو يسوق ويقرأ فإننا نجد هذا مفصحا عنه بالتفصيل فى وصف جيمس كابلان James Kaplan لامبراطورية الاتصالات التى نتجت عن مزج شركة تايم .Time inc مع مؤسسة وارنر للاتصالات Warner Communication وهو الدمج الذى حدد له عام ١٩٩٠، هو يقول: إن هذا الدمج النقابى غير المسبوق يجعل نظريا من الممكن لكتاب أن ينشر فى غلاف مقوى عند دارليتل وبراون (وهى فرع من مؤسسة تيم) وأن يبرز على أنه الكتاب المختار لنادى كتاب الشهر (المملوك أيضا لمؤسسة تايم) ثم أن يعرض ويعرف به فى مجلة تايم وأن يصدر فى غلاف ورقى من دار كتب وارنر وان يحول إلى فيلم سينمائى من اخوان وارنر وأن يحول إلى مسلسل تليفزيونى فى تليفزيون وارنر». وقد يبدو هذا كله وكأنه مجرد تطوير وتحسين فى فاعلية النشر «وهو الحلم الامريكى... أى قيام شركة من القدرة بحيث تصبح القوة المسيطرة فى سوق الاتصالات العالمى»؟ وتظل النتائج هذه منتجات مصنوعه بدقة ومهارة للبيع فى سوق محدد. «فلقد تغير مفهوم الكتاب كشئ يتوقف أمامه الناظر طويلا ويتلمسه ويرى فيه شيئا يتسرب إلى الروح. فالكتاب المطبوع والمجلد يمثل الآن مجرد مرحلة فى عملية ينتج عنها أكثر الكميات بعدا عن الأدب: أى المنتج». [وقد تم الاندماج المشار إليه]

وقد تكون الكتب القديمة تتفكك الآن وتنحل على رفوف المكتبات إلا أنه لابد أن يكون واضحا أن هذا لايعنى على أى حال أن القراءة أو المادة المطبوعة تختفى. فإذا كان هناك نقص وقله من ناحية هناك أيضا من ناحية أخرى تخوف من زيادة واغراق للاسواق. «ففى عام ١٩٥٠ عندما بدأ تأثير التليفزيون يصبح محسوسا نشر فى الولايات المتحدة ١١,٠٢٢ كتابا. وفى ١٩٧٠ عندما بلغ تأثير الكمبيوتر درجة عالية فإن عدد الكتب قد ارتفع إلى ٣٦,٠٧١ وفى عام ١٩٧٩ وبعد ما يقارب ثلاثين سنة من التليفزيون وعشر سنوات من الاستخدام الواسع للكمبيوتر نشر فى الولايات المتحدة ٤٥,١٨٢كتابا. وكانت ايرادات الكتب فى الولايات المتحدة عام ١٩٥٠ أقل من ٥٠٠ مليون دولار وبلغت ٢,٩ بليون دولار عام ١٩٧٠ وأكثر من ٧ بليون عام ١٩٨٠ (لاسى Lacey) وفى الصور الجديدة من النسخ المطبوعة مما هو مكتوب على الكمبيوتر والنشر باستخدام امكانيات دسك الكمبيوتر وما يمكن أن يضاف إليه إلى جانب الميكروفيلم والميكروفيش واسطوانات الليزر التى تختزن ملايين من الكلمات وقواعد المعلومات على الكمبيوتر التى تحتوى كميات هائلة من المعلومات فى صورة مقروءة وكل هذا إلى جانب المجلات والجرائد والكتب التقليدية نفسها يجعل من فيضان المطبوع أمرا مستمرا وناميا.

وقد لاتكون نهاية عصر جوتنبرج بمثل هذا الاختفاء للكتب الذى تنبأ به هكسلى للمستقبل فى رواية «عالم شجاع جديد» حيث لاتكون هناك إلا نسخة واحدة من أعمال شكسبير، ولكن على صورة فيض ببليوجرافى مثل الذى توقعه ديدرو Didrot فى بداية الأيام الأولى لازدهار المطبوع. ففى مجموعته التى تعتبر كتاب الكتب ونعنى بها الانسكلوبيديا Encyclopedie وفى مقالة عن هذا الموضوع يعبر ديدرو وبوضوح عن قلقه بأن آلة الطباعة سوف تخرج مع الوقت عددا كبيرا من الكتب تتناول موضوعات كثيرة إلى درجة تصبح فيها المعرفة أولا صعبة ثم مستحيلة:

«وطالما تتعاقب القرون فإن عدد الكتب سوف ينمو باستمرار وقد يستطيع المرء أن يتنبأ أن زمنا سيأتى يصبح فيه من الصعب تعلم أى شئ من الكتب كما كانت الدراسة المباشرة للكون صعبة... فالمطبعة التى لن تهدأ سوف تملأ مبانى ضخمة بالكتب بحيث لايستطيع القراء قراءة الشئ الكثير بل سيكرسون انفسهم بدلا من ذلك لتقصى ما يمكن أن يكون جديدا أو ما قد يعتقدون أنه جديد (فنحن حتى الآن نجهل جانبا مما هو متضمن فى عديد من المجلدات المنشورة بكل أنواع اللغات، وهكذا فسوف يعرفون الأقل عن نفس هذه الكتب بعد أن يزيد عددها مئات المرات بل آلاف المرات وأحيانا أكثر... وسوف يحدث لذلك أن عالم المعرفة -عالمنا- قد يغرق فى الكتب».

ويبدو أن هذا اليوم قد حان أو على الأقل فى عالم الدراسات والعلم. وقد وصفت ذلك جينفر كنجسون Jennifer Kingson فى مقال جديد بعنوان: حيث المعلومات هى كل شئ، أرجوكم طالبوا بالتقليل منها». وهى تصف فى المقال موقفا نتج فيه أن تعدد المطبوعات المتوسطة القيمة قد جعل تصنيفها ونخلها لمعرفه ما هو محتوى فيها من معلومات جديدة أمرا مستحيلا. وتكاثر الكتب والمجلات يبدو أنه قد ضيق من إمكانية الوصول إلى المعلومات بدلا من إيساعها. وقد بدأت بعض الجامعات (ومنها مثلا مدرسة الطب بهارفارد) بالنظر فى وسائل لتشجيع هيئة التدريس على أن ينشروا أقل بدلا من أكثر». وقد اجتمعت مع مشكلة المعلومات مشكلة التخزين» فمكتبة الكونجرس التى تحوى أكثر من ٨٨ مليون مادة... تتلقى ٣١,٠٠٠ كتاب ومجلة جديدة فى اليوم وتحتفظ منها ٧,٠٠٠» أما المكتبة البريطانية الحديثة فى سانت بانكراس Saint Pan-cras والتى كان مفترضا أن تفتح عام ١٩٩٣ وتحتوى على ثمانية أميال من الرفوف ولكنها ما زالت مواجهة بضرورة تصفية مجموعاتها وتخزين بعض الموراد فى مكان آخر وأن تتخلى عن المثال الأعلى الذى ظل عالقا بالأذهان زمنا طويلا لتكوين مجموعة تحوى جميع الكتب المطبوعة. وعلى الرغم من هذه التعديلات فإن المقدر إنه لم يعد فى المبنى الجديد إلا ما يتسع لعشرة أعوام فقط. ولكن المشكلة أصبحت عامة وليس هناك أمل للمكتبات إلا فى تخزين المادة المطبوعة على اسطوانات للقراءة البصرية وعلى الميكروفيلم لتجنب أن تضيق مساحات رفوفها فى السنوات القليلة القادمة. والحل سيكون فى الأمد الطويل فى إقامة مجموعات ضخمة من الكتب فى قواعد المعلومات المركزية التى سوف كما رأينا فى الفصل السابق– تغير فى طبيعة المعلومات المختزنة فيها. ولكن هذا هو طغيان العادة الذى يجعل المكتبيين يواصلون بناء المكتبات والتوسع فيها على الرغم من أنها تصبح قديمة يتجاوزها الزمن حتى قبل أن ترصد لها الميزانيات

وتلك هى الطريقة الغربية التى تموت بها الأشياء فى مجتمع للوفره والزيادة فى الانتاج. فنهاية عالم الكتاب ومعه عصر الأدب لايتمثل فقط فى صعوبات استخدام واختزان المادة المطبوعة وفى كميات المادة المطبوعة التى تتراكم ولكنه يتمثل أكثر فى شحوب وضعف ذلك الوضع المتميز للكتاب والذى كان يعبر عنه بالقول إن ما هو مطبوع هو صادق وهى تلك المكانة التى شغلها قرابة من خمسة قرون. وبينما يقرأ الناس ويكتبون بدرجة أقل وبينما تزداد مشاهدتهم للتليفزيون واستخدامهم للتليفون

والحاسوب والوسائل الأخرى البصرية والسمعية كوسائل اتصال، فإن القراءة لم تعد تدريجيا الوسيلة الأولى لمعرفة أى شئ فى مجتمعنا. ومع ازدياد عدد مجلات العلوم الباهظة» فإن العلماء يقل اعتمادهم شيئا فشيئا عليها. وأصبح من الشكل المألوف أن آخر الأفكار فى العلم يتم تبادلها قبل النشر الرسمى لها وذلك فى المؤتمرات أو من خلال النسخ الأولى للأوراق والبحوث التى توزع عن طريق الفاكس وشبكات الكمبيوتر. (Kingson كنجسون). وكان أكثر من نصف طلبتى يخبرونى فى منتصف ١٩٨٠ أن ما يشاهدونه على شاشة الكمبيوتر يحمل لهم درجة من الصدق أكثر مما تحمله الصفحة المطبوعة. ويتعميم نتائج دراسة حديثة لمجموعة الطلبة الامريكيين الذين تخرجوا من المدرسة الثانوية high school عام ١٩٧٢ فإن الباحث كليفورد ادلمان Clifford Adelman من وزارة المعارف الأمريكية U.S. Department of education يعلق فى مناقشة القضية التى اشتهرت تحت عنوان «إغلاق العقل الامريكى» والتى تتساءل هل تَطلّب قراءه هنرى جيمس أو جيمس بالدوين Henri James or James Baldwin هى أمر عقيم غير مجدى. فإن الواقع أن فرقة الطلبة لعام ١٩٧٢ ومن جاءوا بعدها باستمرار يبذلون من وقتهم الاكاديمى لدراسة كيف يستخدمون الوسائل السمعية والبصرية أو لتنظيم نشاطاتهم الترفيهية أكثر مما يبذلون من الوقت فى قراءة هنرى جيمس أو جيمس بلدوين. فهناك خمسة من طلبه هذا الفوج الذين دخلوا المدرسة الثانوية عام ١٩٦٠ قد حصلوا على درجة جامعية على حين أن «عددا كبيرا منهم قد احتاج إلى دروس علاجية فى القراءة والكتابة وأن نسبة أكبر منهم قد تابعوا برامج فى مهارات الاتصال بما فى ذلك برامج مثل «هللو! ثم ماذا؟ والإصرار على الحقوق الذاتية assertiveness و«لكى نتعرف عليك» ويختتم ألدمان تعليقه قائلا: «إن السيطرة على المعرفة سواء لفظية أو رقمية والتى كانت النتيجة المباشرة للقراءة ومعالجة الرموز لم تعد كما كانت مثيرة للاهتمام أو متاحة حتى للجزء المتعلم فى الجيل الذى يبلغ الآن الأربعين». «فالاتصالات الشفوية والمهارات النفسية الحركية» هى ما يدرسونه الآن وما يشغلهم الآن.

وقاعات القراءة ومخازن مكتبات البحث الكبيرة لم تعد الإطار اللازم للمعرفه، وهذا القارئ المنفرد الذى يجلس وحيدا يقرأ فى صمت لنفسه أو لنفسها لم يعد هو صورة الانسان الذى يحصل المعرفة، وشحوب وضعف ثقافة الكتاب أصبحت تتمثل بشكل دراماتيكى فيما أصبح يعرف «بأزمة القراءة والكتابة» Literacy Crisis. وقد صيغ هذا الاصطلاح فى عام ١٩٦٠ للاشارة إلى التدهور فى المهارات المترابطة

للقراءة والكتابة وما زال هناك اختلاف واضح حول مدى جدية المشكلة. ولئن كانت الوقائع يصعب الحصول عليها والأرقام تختلف اختلافا كبيرا فذلك كما هو متوقع فى مشكلة تتعلق بامر غاية فى الشخصية وله علاقة مباشرة بالوضع الاجتماعى للأفراد مثل القدرة على القراءة. وقد أجرى مكتب الاحصاء الامريكى عام ١٩٨٢ مسحا يقوم على اختبار في القراءة والكتابة أجرى على ٣,٤٠٠ راشد ووصف بأنه سهل جدا وتبين منه أن ١٣٪ من الراشدين الامريكين يعتبروا أميين. وقد نشرت جريدة نيويورك تيمز (٧ سبتمبر ١٩٨٨) أن أكثر التقديرات قبولا أن هناك من ٢٣ مليون إلى ٢٧ مليون أمريكى راشد أى حوالى ١٠٪ من عدد السكان لايستطيعون القراءة والكتابة بالقدر الذى يسمح لهم بمواجهة الاحتياجات الأساسية للحياة اليومية. ولكن نفس المقالة تضيف أن الولايات المتحدة بها رسميا ٩٩٪ من المتعلمين للقراءة والكتابة، كما أن الأرقام التى نشرها مكتب الأبحاث التربوية (Offic of Educational (O E R Research فى عام ١٩٨٧ ترسم صورة مشرقة للمهارات الأولية والأساسية للقراءة وذلك على وجه الخصوص نتيجة لتحسن هذه المهارات لدى الطلبة من السود ومن الأصول الاسبانية. ولكن فى الأقسام التى يصفها مكتب الأبحاث التربوية O E R بأنها «ماهرة» (ويعرفها بأنها القادرة على أن تجد وتفهم وتلخص وتشرح مادة أدبية معقدة نسبيا أو مادة للمعلومات) والأقسام التى يصفها بأنها متقدمة (advanced) (وهى القادرة على فهم الروابط بين الأفكار حتى وإن لم تكن هذه الروابط مقرره بوضوح وأن تقوم بالتعميم الملائم هنا حتى وإن كان النص لايحمل مقومات واضحة أو تفسيرات) فإننا نجد أن الاحصائيات والاتجاهات بخصوص هذين القسمين غير مشجعة. فالبنسبة للشباب فى عمر ١٧ عام من كل المجموعات البيضاء والسود والاسبان فإن القراءة فى مستوى ماهر قد انخفضت من ٣٧٪ من المجموع الكلى فى ١٩٧٠، ١٩٧١ إلى ٣٦٪ فى عـــــام ١٩٧٤-١٩٧٥ وإلى ٣٥٪ فى ١٩٧٩-١٩٨٠ ثم ارتفعت على نحو غير مفسر ويثير التساؤل إلى ٣٩٪ عام ١٩٨٣-١٩٨٤ وفى هذه المجموعة نلاحظ أن مجموعة البيض قد هبطت قدرتهم على القراءة والكتابة أكثر من هبوطها بالنسبة للسود أو للاسبان. أما فى القسم الذى وصف بأنه متقدم، وهو فى الحقيقة ليس متقدما خاصا بالمعاييير التقليدية للشباب من سن ١٧ الذين امضوا من عشر إلى أحد عشر سنة فى المدارس فإن الانخفاض كان انخفاضا كبيرا إذا بلغ ٥٪ فى ١٩٧٠-١٩٧١ ثم ٣,٥٪ فى ١٩٧٤-١٩٧٥ و٣٪ فى ١٩٧٩-١٩٨٠ ثم ظهر فيه مرة أخرى هذا الصعود الغريب إلى ٥٪ عام ١٩٨٣-١٩٨٤.

وقد تختلف المسوح المختلفة حول الارقام الدقيقة لمن يستطيعون القراءة ومع ذلك فهناك اتفاق عام على أن كمية القراءة وخاصة للكتب فى تناقص مستمر. فيبدو أن ٦٠٪ من الأمريكين الراشدين لا يقرأون أى كتاب ومعظم الباقين يقرأون كتابا واحدا فى العام فى المتوسط. وعلى الرغم من أن النظرة الشائعة المقبولة أن البريطانيين مجتمع أكثر قراءة إلا أن الأرقام هناك مع ذلك لاتقل غرابة وادهاشا. ففى المؤتمر السنوى لمجلس تسويق الكتاب عام ١٩٨٨ فإن مكتب ابحاث السوق البريطانى للكتاب فى مسح اصدره بعنوان «الكتب والمستهلك» يفيد أن ثلاثة أرباع جمهور البريطانيين لايشترون أى كتاب وفى عام ١٩٨٥ زعم ٤٦٪ أنهم يقرأون على الأقل لمدة ساعة فى الاسبوع.

وتختلف الأرقام اختلافاً كبيرا فى العينات المختلفة لمهارات القراءة والكتابة، بل أن هناك من يعارض القول بأن هذه المهارات قد انخفضت وأن الأمر قد يكون أن هذه المهارات على عكس ما يقول به الايمان بالارقام فإنها لايمكن أن تعرف بدقة أو أن تحصر على نحو صحيح. وقد ازدادت القضية غموضا عندما اصبحت موضع تنازع سياسى بين اليسار المتحرر واليمين المحافظ. فاولئك الذين يدافعون عن مناهج الدراسة والنظم التقليدية فى المدارس كانوا دائما حريصين على أن ينكروا حدوث أى نقص جدى فى مهارات القراءة قد تلا تخفيف النظام والسيطرة. أما أولئك على اليمين فهم على العكس كانوا حريصين على أن يبينوا أن التسيب والتحرر فى هذه المجالات وفى غيرها من مجالات مجتمعنا قد كان له نتائج ضاره وسيئة. ومع ذلك، وأيا كانت الوقائع إذا كان هناك ما يعتبر كذلك- فإن الملاحظ بشكل واسع أن الامية تنتشر وانها مسألة فى غاية الخطورة. وفى ١٩٨٩ اعدت مؤسسة كارنيجى مسحا وجدت منه أن ٦٤٪ من اساتذة الكليات والجامعات يرون «أن عددا كبيرا من الطلبة غير المؤهلين للحياة الاكاديمية مسجلين الان فى الكليات والجامعات».

وفى عالم المجتمع كما هو فى عالم الطبيعة فإن ما يلاحظ على أنه الواقع هو فى نفس الأهمية على الأقل مما هو بالفعل واقع وموضوعى. وهكذا فإن الأمية أصبحت موضوعا بارز الأهمية فى البرامج الاجتماعية فى السنوات الأخيرة. وأصبح من المقبول عموما أن الموضوع من الخطورة حتى أن جوناثان كوزول Jonalhan Kozol الذى جعل من نفسه متحدثا وطنيا حول قضية مكافحة الأمية أصبح يصرح ببساطة «أن الأمة فى خطر». هكذا أعدت تقارير عديدة من مؤسسات بارزة القيمة وأقيمت معاهد بحث معفاة من الضرائب وشنت حملات ترأسها شخصيات عامة بارزة مثل هارولد

ماك جرو Harold Mc Graw ورصدت ميزانيات وبدأت برامج عديدة فى المدارس وفى غيرها.

وبما أن الأدب مؤسسة تعتمد على المطبوع، فقد كان من الطبيعى أن يتأثر بأى تغيير فى وضع المطبوع وفى مهارات القراءة والكتابة اللازمة لاستخدامه. وعلى المدى البعيد فإن التحول من ثقافة الكتاب إلى الثقافة الالكترونية والذى هو فى صلب التحول والإنتقال إلى ما بعد الثورة الصناعية وتعتبر أزمة القراءة والكتابة هى إحدى أعراضه الاساسية فإنها بهذا المعنى تعبر عن نهاية الأدب القديم. ولكن على المدى القصير فإن النتائج على الرغم من خطورتها لاتعتبر قد بلغت حدود الكارثة. وكنتيجة مباشرة فإن أزمة القراءة والكتابة سواء كانت متخيلة أو واقعية قد نتج عنها هذا التحول الذى ناقشناه فى الفصل الثالث والذى حدث فى أقسام اللغة الانجليزية فى معظم الجامعات الامريكية فتحولت من تدريس الأدب إلى تدريس مهارات القراءة والكتابة. وبشكل غير مباشر، كما أنه أقل وضوحا، فإن ازمة القراءة والكتابة وعلى الرغم من المحاولات الجاهدة لإغفالها قدكانت الاطار الاجتماعى للنقد المتقدم فى السنوات الاخيرة الذى شغل نفسه على مستوى فلسفى بنفس القضايا حول معرفه القراءة والكتابة وحول القراء والقراءة والتفسير والتى اقلقت المجتمع بشكل عام.

وقد حدثنا هارولد بلوم Harold Bloom عن «كتاب- قراء» قد تستروا بالخطأ أو الأهمال على قراءة ابداعية خاطئة للنصوص القديمة حتى يتجنبوا أن يتأثروا بها وأن يشبهوا بذلك اسلافهم. فالقراءة السيئة، على تناقضها الظاهرى، هى قراءة جيدة فى المنظور الأدبى لبلوم. وقد عبر البنيويون عن تمييزهم بين النصوص الكتابية Writerly والنصوص القرائية readerly وذلك بمعنى الكتب التى يحدد فيها القراء المعانى بحكم اهتماماتهم الخاصة بدلا من إخضاع انفسهم على نحو ما كان يفعل المتأدبون سابقا لنص له سلطة وحجيه authoritarian يسيطر على حدود المعنى. وقد قامت عدة نماذج فنومنولوجية من النقد الأدبى مثل «القارئ- والاستجابة» و«جماليات التلقى» reader response, reception aesthetic وهى تصف النصوص بأنها غير كاملة ومليئة بالفجوات مما يجعل القرآءة نشاطا إشكاليا وليست مهارة دقيقة وبذلك فهى أنواع من النقد تتطلب تعددا فى التفسير لايعلو أحد التفسيرات منها ولايتميز عن أى تفسير آخر.

والتفسير اذن كنشاط ذاتى أصبح يحل محل القراءة والفهم. وهذه النظرة الديمقراطية المتطرفة التى تكون فيها قراءة أى شخص لنص صادقة مثل أى قراءة

أخرى، قد أعطتها شرعيتها نظرية hermeneutics وهى نظرية عامة فى التفسير تفترض أن المعنى لايكون أبدا فى النص بل هو دائما فى نظرية التفسير التى تطبق عليه. والنظرية التفكيكية وهى أكثر النظريات الأدبية الحديثة جذرية تفترض أن كل لغة بطبيعتها غير محددة اساسا، مما ينتج عنه عدم اليقينية فى أى نص ومما يجعل القراءة دائما نسبية وإشكالية. وفى النهاية الاخيرة لمثل هذا النوع من النقد لايبقى هناك شئ يقرأ بل اثار تتعقب وخطوط مرسومة، وتراجع لامتناهى لوقائع مؤجلة، وكل منها يعطى وهما عارضا بأنه يضفى جوهرية على الآخر ولكنها تفرغ نفسها أخيرا فى الفراغ. ونستطيع أن نلخص هذا النقد المتركز فى القارئ بأن نقول إن مفهوم الكتاب- المنظم المحكوم ذو الغاية والإحالة والذى له معنى ذاتى مستقل- والذى يقرأه قراء يعرفون فى القراءة والكتابة، قد حل محلة نص متشظى متناقض غير كامل ونسبى وتعسفى وغير محدد يفسره أفراد يجدون صعوبة كبيرة فى إعادة تجميع الرموز المتكسرة على الصفحة المطبوعة.

وعلى هذا المستوى العالى من النقاش الفلسفى فليس هناك بالطبع أى تفكير أو اهتماما بالامية بالمعنى المدرسى. فالاصطلاح الذى يستخدمه بلوم وهو misprision بمعنى الاهمال والتستر وسوء الفهم هو اصطلاح يتعلق بنظرية المعرفة وليس قضية تعليمية. فهذا النقد لايريد ولايعترف بأية علاقة بين نشاطاته العقلية المعقدة وبين مشاكل الكبار العجزة الذين لايستطيعون أنه يملأوا قسائم ضمانهم الاجتماعى أو مشاكل الأطفال المدللين الذين يجلسون القرفصاء بالساعات أمام التليفزيون بدلا من قراءة الكتب. ولكن إذا نظرنا إلى نهايات القرن العشرين فسنرى أن المؤرخين الاجتماعيين لن يستطيعوا تجنب ملاحظة وارتباط ظهور وسائل الاتصال الالكترونية التى جعلت القراءة أقل جذبا وضرورة وفى نفس الوقت تدهور القدرة على القراءة والكتابة واختفاء أدب يتخذ من الكتاب الرسالة. فإذا وصلنا فى التحليل إلى هذا فلابد أن نربط ذلك أيضا بتطور نوع جذرى من النقد الأدبى الذى يحيل النشاطات الأدبية المركزية من قراءة وكتابة إلى نشاطات إشكالية بعد أن كان من المفترض قبلا أنها خالية من أية عوائق أو موانع.

وفى إطار هذه النظرة الواسعة للتغير التاريخى فإن ما قد تستطيع أن نسميه فى شئ من الفكاهة «شعرية الأمية poetics of illiteracy قدقامت على نحو غريب وفريد بالوظيفة المؤسسية المعروفة للنقد الأدبى. ولو أننا حصرنا النظر فى العالم الأدبى فقط فإن النظرية التفكيكية ونشطاء النقد الاجتماعى الذى تبعها وجاء على أثرها مثل

الحركة النسائية والماركسية فإننا نراهم بمثابة ملائكة دمار يطلبون موت الأدب بالتدليل على أنه غير موجود من ناحية وان شعراءه المزعومين لايكتبونه وأن لغته لامعنى لها، وأنه لم يكن فى الماضى إلا أداة ذكورية للسيطرة على الانثى أو الاستغلال الرأسمالى للجماهير. أما إذا اوسعنا النظرة لتشمل الثورة الالكترونية كلها والتى لايعتبر الأدب إلا جزءا صغيرا منها فإن هذا النقد المتمركز على القارئ يبدو على أنه صورة ثانوية من إضفاء الشرعية عاملا بذلك بنفس الطريقة المعتادة لهذا النشاط المؤسسى وذلك بأنه يواجه ويفسر أو يعالج على نحو ما المخاطر التى يواجهها الأدب. فأمام التهديد المتزايد للامية فإن النقد الجديد يقبل الوقائع ويفسرها بطريقة معقدة جدا مما يجعلها ملائمة للأدب بدلا من أن يكون معرضا لأن تطغى عليه. فهذا النقد المتقدم يقول فى الواقع: «إن الكتب يصعب قراءتها كما أنها كثيرا ما تكون مملة والناس كثيرا ما تجد صعوبة فى قراءتها. ولكن هذه الصعوبة تقوم فى طبيعة اللغة ذاتها وفى الكتابة. وعلى هذا فليس هناك من يلام على هذه الصعوبات التى يعانيها القراء فى قراءة النصوص لأن هذا هو الوضع الطبيعى. ولما كانت «اشكاليات القراءة» مخفية سابقا فإن الأدب سوف يقوم علانية بالاقرار بها بل سيجعل الموقف أكثر حدة واتساعا». وهكذا ويعد أن مهد الأرض وقبل ضمنيا أن قراءة الأدب من الآن أو قراءة أى شئ آخر سوف تكون عملا أقل صرامة وجدية ولن ينتج عنها إلا درجات من الفهم فضفاضة مهلهلة. فإن هذا النقد المتقدم سيتقدم بعد ذلك ليجعل صعوبة القراءة فضيلة بدلا من أن تكون عيبا ليقترح أن الفهم الفضفاض النسبى لما هو مقصود قراءته هو فى الحقيقة أمر ذو فائدة ومنفعة لأنه يسمح بفرص للحرية وللفردية وللابداع لكل فرد وهى جميعها صفات مطلوبة مقدره فى المجتمع الديمقراطى الحديث.

وعلى هذا النحو إذن، وبافتراض النص المفتوح والنشاط الحر للتفسير والفهم النسبى للطرق التى يصنع بها المعنى فى العالم، فإن هذا النقد المتقدم قد جعل الأدب يتكيف باضمحلال وشحوب عصر جوتنبرج وذلك بادراج صعوبات القراءة فى بنيتة نفسه. ولكنه ذهب إلى ابعد من هذا بأن زعم للأدب موضعا متميزا فى هذه الظروف على أنه نوع من الخطاب الذى لاينتهى وعيه الذاتى باشكاليات القراءة والتفسير وصناعة المعنى جاعلا من هذه الأسئلة نفسها موضوعه الرئيسى.

فهل ستنقذ التفكيكية الأدب؟ هذا ما زال أمرا مشكوك فيه ويبدو أنه غير محتمل. فالأدب بقى وسيبقى فى النصوص المطبوعة رغم تعقيدها وكثرة كلماتها على حين أن الالكترونيات قد أصبحت فى العالم الاجتماعى الواسع هى الوسيلة الأولى للاتصال

فالتليفزيون لم يستبدل الكتاب المطبوع فقط بما يراه الناس أكثر جذبا ووسيلة انجح لنقل المعلومات ولكنه بشكل متزايد يستمر فى تعريف ما هى المعلومات وما هو الفهم. ومن بين التكنولوجيات الالكترونية وتكنولوجيات الاتصال فإن التليفزيون كان بوضوح أكثرها تشويشا وازعاجا بعمق للمجتمع القائم وأكثرها تأثيرا فى الوعى. وليس من الخطأ لذلك أن نكرر تلك الصياغة لمحاولة تفسيرا أى تغيير فى المجتمع الحالى بالتليفزيون «أه كما يقال على نمط فتش عن المرأة»، يجب أن نفتش عن التليفزيون "cherchez le télé". وقد يمكن معالجة الكمبيوتر على أنه صورة متقدمة من الكتابه والقراءة ولكن يظل التليفزيون قوة ثورية مكشوفة مستخدما الصورة بدلا من اللفظ ومؤثرا بقوة فى كل مواضع العالم ومغيرا كل ما يلمسه سواء فى السياسة أو الآخبار أو الدين أو الرياضة أو أساليب الحياة والاستهلاك. وإذا كان لدينا الآن ما يمكن أن يسمى ثقافة جماهيرية أو عامة فإنها تتحقق الآن من التليفزيون. وقد اتضحت قوته بشكل طيب بالمقارنة مع الكتاب المجلد codex book فى حادث أخير يتضمن سلسلة المحاورات التليفزيونية عام ١٩٨٨ بين رجل التليفزيون والمعلق بيل مويرز Bill Moyers وبين الباحث فى الأساطير جوزيف كامبل Joseph Campell الذى رحل عن عالمنا الآن. أما موضوع هذه المحادثات فهو النظرات الصوفية السرية والأساطير الأولية وهى موضوع مفضل من موضوعات مجتمع المطبوع الرومانتيكية والتى عبر عنها كامبل فى كتبه مثل كتابه «البطل ذو الألف وجه The Hero With thousand fac-es. وقد طبعت هذا الكتاب مطبعة جامعة برنستون ونتيجة لموضوعه المثير عن الروحانيات وتأثره بفلسفة العالم النفسى يونج ثم نتيجة لطباعته فى السلسلة الانيقة المترفه سلسلة بولنجن Bollingen فإن الكتاب قد باع عددا كثيرا من النسخ بالنسبة لكتب مطابع الجامعات. فقد كان عدد النسخ المباعة طوال عمر الكتاب من كتب الجامعات قد هبطت فى عام ١٩٨٨ إلى مجرد الف نسخة ولكن كتاب كامبل كان أكثر مبيعا من ذلك. ولكن بعد محاورات مويرز Moyers فإن كتاب البطل ذو الألف وجه قد باع تقريبا ٣٥,٠٠٠ نسخة فى الشهر لمدة الشهور القليلة بعد ذلك وسرعان ما كانت مطبعه برنستون تعلن بافتخار أن الكتاب باع أكثر من ٢٠٠,٠٠٠ نسخة فى عام واحد ولاشك أن الدرس من ذلك واضح وبين. فإذا أردت أن تجعل الناس يقرأون أو على الأقل يشترون كتابا هذه الأيام. فقم بالاعلان عنه فى التليفزيون.

وليست مشكلة الأدب فى كل هذا مجرد أن الاهتمام الكبير بالكتب يتناقص مع زيادة مشاهدة التليفزيون بل ولا حتى أن القراءة بكل أنواعها تصبح بالتدريج مهارة

مفقودة فى زمن تتوفر فيه المعلومات على نحو متزايد على الشاشة الالتكرونية. ولكن المشكلة على مستوى أعمق أن النظرة العالمية للتليفزيون هى نظرة مغايرة مخالفة للنظرة العالمية للأدب القائم على الكتاب المطبوع. فمع تزايد مشاهدة التليفزيون فإن عدد الافراد يتزايد الذين يستمدون من التليفزيون على نحو غير واعى حسهم بالواقع وموقعهم الوجودى فيه. ومع تزايد هذه الظاهرة فإن العالم الذى كان مقرونا بالأدب سيصبح أكثر فأكثر أقل مصداقية ومع الزمن سيصبح تماما مشكوكا فيه لايصدق. ولكى نضرب على ذلك مثالا واضحا فلنأخذ دور المؤلف. فالأدب والكتاب يعتمدان ويبرزان المؤلف الذى يقوم بالتفكير وتنظيم الأفكار ثم كتابتها. وكان المؤلف على الدوام شخصية رئيسية فى الأدب بوصفه الشخص الذى يعرف شيئا ويكتبه ولكن التليفزيون مثل السينما قبله قد انزل المؤلفين إلى مستوى كتاب السيناريو ومستوى المحررين المشرفين على معالجة موضوع الفيلم ثم قام التليفزيون على نحو أكثر مما فعلت السينما بدفنهم فى وسط مجموعة أخرى من أسماء المسئولين عن الانتاج والذين لايبرز بينهم إلا النجم الممثل وأقل منه المنتج والمخرج. وفى خمسين عاما من حياة التليفزيون لم يحقق التليفزيون شهرة مؤلف واحد.

ولم يكن المؤلف هو الشخص الوحيد الذى أعيد ترتيب موضعه مكانيا وأعيد تعريفه مع هذا التحول عن الكتاب إلى التليفزيون. بل لقد جرى للجمهور نفسه تغيرا جذريا أيضا وأن كان على نحو مختلف. فمارشال ماكلهون Marshall Mcluhan يرى أن التليفزيون سوف يصرف الناس عن العزلة والباطنية للعالم الحديث ووسيلته الخاصة المميزة للحصول على المعلومات وهى القراءة إلى ما يسميه «القرية الكونية Global Village حيث يشارك الجميع معا فى اهتماماتهم المبهجة ويشاركون معا فى العمل المشترك للجماعة سواء كان ذلك فى الرياضة أو فى اعلانات الصابون واوبراته الصباحية أو فى السياسة. فالشاشة الصغيرة كثيرا ما تسعى لهذا الأثر ولتحقيق هذا الأثر والتفاعل باشراك الجماهير فى الاستديو مع مذيعين ومؤدين جماهيريين حتى ان برامج الأخبار نفسها أصبح لها تاثير غريب يشابه على مستوى كونى اشاعات وأحاديث القرية الصغيرة: فنحن نسمع مثل هذه الأسئلة المتبادلة «هل سمعت عن الانفجارات الاخيرة فى بيروت»؟ واليست الفيضانات فى بنجالاديش رهيبة مرعبة». وعلى الرغم من أن هناك مع التليفزيون أيهام بالمشاركة: «فأنت هناك الآن مع تحطيم سور برلين». ومع ذلك فإن مشاهدى التليفزيون لايتفاعلون مع الأخرين كما قد يحدث فى موقف شفاهى فى القرية أو المدينة الصغيرة. فمواقفهم تعيد فى الواقع نفس عزلة

أعضاء الجماهير المنعزلة Lonely Crowds أى جماهير الغرب الذين يعيشون فى المدن ويمثلون المستهلكون السلبيون الذين يتحكم فيهم اولئك الذى يسيطرون على احساسهم بالعالم. وتقول الاحصائيات أن أكثر من ١٥٠ مليون مشاهد قد رأوا فى وقت أو آخر وفى امريكا وحدها وفى نفس الوقت حادث رياضى خاص مثل مباريات الباس بول العالمية أو مناسبة عامة مثل جنازة الرئيس كنيدى بل وحتى مشاهدة فيلم جماهيرى كأحد أفلام جيمس بوند عن الجاسوسية المثيرة. ولكن وسط هذه الجماهير الغفيرة يجلس الفرد وحيدا تقريبا وعادة فى الظلام ليشاهد الصور المعروضة للعالم يتخللها الاعلانات تخبو ثم تومض على الشاشة الصغيرة. أما القارئ كما عرفه الأدب فقد يكون أيضا أكثر انغلاقا فى عزلته ووحدته ولكنه مع ذلك كان أكثر نشاطا عقليا وليس سلبيا بل كان يحاول أن يفك شفرة الكلمات المعقدة والتراكيب المتداخلة للواقع المطبوع كى يصل إلى حقيقة متعالية على الجانب الآخر من الصفحة المطبوعة.

وإذا كانت الكلمات هى مادة الأدب فإن الصور المرئية هى احجار البناء فى التليفزيون. وقد كان ذلك على سبيل المثال هو السبب فى أن المسرح الكلاسيكى الذى كان مسرح كلمات قد فقد تقريبا كل شئ وخاصة فى حالة مثل شكسبير فى اعداد مسرحياته للتليفزيون. حقا أن هناك لغة فى التليفزيون فى صورة خطاب واحيانا قليلة مادة مطبوعة ولكن الانخفاض المستمر لكفاءات المتحدثين فى التليفزيون تثبت لنا أن التليفزيون كوسيلة لايعطى الكلمات اهتماما كبيرا أو كافيا. فالصورة على شاشة التليفزيون تتحسن دائما أما المتحدثون فيبقون فى حالة أولية بدائية. والصورة المرئية لاتقدم نفس النوع من الحقيقة مثل الكلمات. وليس ما تقدمه هو بالضرورة أقل فى القدر ولكنه أساسا أمر مختلف. فالمعنى هو دائما على السطح يمارس ممارسة مباشرة. بدلا من أن يتم اكتشافه بالتحليل العميق للصورة. وكذلك فإن معنى الصورة المرئية هو دائما أقل تعقيدا وتركيبا وهو يفتقد دائما تعدد المعنى الذى تمتاز به الكلمات المفردة كما يفتقد تماما السخرية الملتبسة الموضوعه بين الكلمات. وهذه الفوارق بين المعرفة اللفظية والمعرفة عن طريق الصورة تمتد إلى ما وراء الكلمة المفردة والصورة المفرده إلى التراكيب الاوسع والبنية الاكثر تنظيما. فالتليفزيون هو اداة عصبية وفن تلصيقى collage معرضا باستمرار للتداعى كما أنه لايجمع أبدا بعناية كافيه بل يستخدم بسرعة وسرعان ما يستبعد ويلقى به بعيدا ولكن روح النظام esprit de systeme والثبات الذى تتميز به الطباعة والذى حمل إلى المهنة التأكيد على الأدب ومثاليته الايقونية فليس له مكان فى التليفزيون الذى لاينتج كلاسيكيات بل مستهلكات

للترفيه يندر أن يكون لها بقاء بعد لحظاتها القصيرة على الشاشة. وعلى حين أن اللغة فى الكتاب المطبوع تميل إلى تعقيدات الفقرة والفصل والموضوعات المركبة والشكل فإن الصور التليفزيونية تتميز بطبيعتها أنها منقطعة عرضية وقصيرة عارضه. وعلى حين أن الكتاب قد قصد به أن يقرأ وأن تعاد قراءته لتتفتح فيه أعماق أكثر مع كل قراءة فإن المشهد التليفزيونى يشاهد مرة واحدة فى نظرة سريعة ثم يذهب إلى الأبد اللهم إلا من الاعادة أحيانا قليلة. فحقائق صور التليفزيون لاتحفر فى الحجر بل هى مؤقتة ومعاصرة وعارضة زائلة. وهكذا فإن الذين يعملون فى التليفزيون على وعى تام بأن الوسيلة التى يستخدمونها لاتحبذ اللجوء إلى المعانى المعقدة ولهذا فانهم يعدلون مادتهم وفقا لذلك. فالقصة والحبكة تكون عادة فى أقل الحدود أو غير موجودة. والصور المفرده وليس الاتصال هو الامر المهم وتأتى هذه الصور فى تلاحق سريع وتبقى لفترة قصيرة جدا- وذلك وفقا لقاعدة الخمس عشرة ثانية الشهيرة- حتى أنه يصعب تبين تطور اى قالب من العلة والأثر بل أنه ليس ضروريا ابتداءا. ثم أن المقاطعات المتكررة من الاعلانات فى التليفزيون الامريكى التجارى. ثم أن الحيز الضيق المعتاد فى ثلاثين دقيقة أو ستين دقيقة يمنع استخدام أى شئ خارج أكثر القوالب التقليدية للحكاية.

فالتعقيد فى بنية العمل والمعنى المركب، والسخرية والغموض والالتباس، وتعدد الدلالة وعدم التحديد وهى كلها من الصفات الثانوية للمطبوع قد استخلصتها واستعملتها ثقافة الكتاب القديمة. فهناك تلك القصائد الكثيفة النسج مثل «الأرض البور» أو «ثلاثة عشر طريقة للنظر إلى طائر أسود»، أو الروايات التى تحمل سرا غامضا فى داخلها مثل تجربة وقلب الظلمة "The Trial and Heart of Darkness" أو المسرحيات التى تتخذ من تعقد وتراكب الاوهام والواقع موضوعا لها مثل «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» أو مسرحية روز نكراتز وجولدن سترن قد ماتا Rosen-scrantz & Guildenstern are dead وكل هذه الأعمال وأمثالها وهى من الكلاسيكيات الباقية فى الأدب الحديث فإنها تجسد كما كان معتقدا حقائق إنسانية باقية وكتبها مؤلفون عباقرة ذوى قدرة خيالية ولهذا فهى جميعا تحتمل مالانهاية من التفسيرات الدقيقة من البحاث والنقاد.

وعندما ننظر الآن إلى الخلف فإننا نرى أن الأدب والمطبوع قد جسدا معا بوسائلهم المترابطة كل فروض اتجاه انسانى مبكر حول موضوعات مثل الحق والخيال واللغة والتاريخ. ولكن التليفزيون على أية حال ليس مجرد طريقة جديدة لعمل أشياء قديمة ولكنه طريق مختلف جذريا فى رؤية وتفسير العالم. إذ يعتمد على الصور

البصرية وليس الكلمات وعلى المعانى المبسطة المكشوفة وليس على تلك المعقدة الخفية كما أنه عارضى لاينشد البقاء ويقدم أحداث عارضه وليس بنيه فنية وينتمى أكثر إذن إلى المسرحة وليس إلى الحقيقة. والواقع أن قدرة الأدب على أن يبقى إلى جوار التليفزيون وهو أمر يفترضه الكثيرون يبدو أمرا مشكوكا فيه إذا رأينا كيف يتحول القراء إلى مشاهدين وكيف تتضاءل مهارات القراءة وكيف ينظرون إلى العالم من خلال شاشة التليفزيون وكيف يحس به ويبدو أكثر ارتباط بالصورة وأكثر مباشرة، وأمام هذا فلابد أن الايمان بأدب يقوم على الكلمة لابد أن يتضاءل.

## الفصل السابع

# المعركة من أجل الكلمة

## القواميس، والتفكيكيون ومهندسو اللغة

انتهى القاموس الكبير لصمويل جونسون Samuel Johnson للغة الانجليزية في عام ١٧٥٥ وكان ذلك بعد تسع سنوات من بدايته بشعور من التفاؤل بأنه سينتهي في ثلاثة أعوام. ولكن بسبب عادات جونسون غير المنتظمة في العمل والصعوبة التي لم تكن متوقعه للمهمه، فإن العمل قد طال وتعطلت المواعيد المضروبه له. وتنقل الكلمات في مقدمة القاموس، بانفعال وعاطفة، شعور جونسون بما يشبه الذعر عندما واجه وجها لوجه واقع اللغة وادرك صعوبة ما كان عليه أن يفعله:

«فلنلاحظ أن أي قاموس للغة حية لايمكن أن يكون كاملا. فبينما يسارع القاموس للنشر تتفتح بعض الكلمات ويسقط بعضها الآخر. ولايمكن صرف حياة كاملة على السياق والاشتقاق، بل إن حياة كاملة قد لاتكفي لذلك. كما أن واضع القاموس الذي كان عزمه أن يدرج كل ما يمكن لأي لغة أن تعبر عنه، فإن عليه في أحيان كثيرن أن يتحدث عما لايفهمه. وسوف يكون أحيانا متعجلا بالحرص على بلوغ النهاية وأحيانا أخرى يتهالك من التعب من مهمة يشبهها سكاليجر Scaliger بأعمال السندان والمناجم. وما قد يكون واضحا ليس دائما معروفا وما هو معروف ليس دائما حاضرا. وهناك هذه النوبات من الخطأ والاهمال التي تفاجئ الحذر واليقظه. فأعمال أو هوايات تافهة قد تغوى الإنتباه، وكسوف عارض قد يظلم الفهم. وقد يحدث كثيرا أن يمسح الكاتب ذاكرته عبثا ووقت الحاجة عن هذا الذي كان بالأمس يعرفه معرفة حدسية مباشرة أو ما سوف يعود إليه دون استدعاء إلى فكره غدا».

فلا غرابة اذن أن المجلد الأول لم يكتمل حتى عام ١٧٥٣ أي بعد سبع سنوات من بداية العمل أما المجلد الثاني فلم ينتهي إلا عام ١٧٥٥ وفي هذا الوقت، كان بائع الكتب اندروميللار Andrew Millar الذي كان يشرف على تنسيق المشروع، في مقدوره أن يقول، حسب رواية بوزويل Boswell عندما تسلم المسودات الأخيرة للنسخة: «الحمد لله أنني خلصت منه». أما جونسون الذي خف عليه الضغط فكان في مقدوره أن يرد على ذلك بقوله: «انني سعيد... أنه يشكر الله على أي شئ».

ولكن العمل على أية حال قد انتهى في النهاية. وكان يضم ٤٠,٠٠٠ مادة و١١٦,٠٠٠ شاهد مقتبس وكان ذلك في أكثر من ٢,٥٠٠ صفحة من عمودين، مع

مقدمة وتاريخ للغة ووصف للنحو الانجليزى، وطبع القاموس طبعة فاخرة فى ٢,٠٠٠ نسخة وكل نسخة فى مجلدين من القطع الكبير folio ووضع للنسخة ثمنا قدره اربعة جنيهات وعشر شلنات. وعندما انتهى العمل استحال هذا «الكدح المتواضع humble drudge» إلى قاموس جونسون. وأصبح كتابه هو اللغة الانجليزية منظمة أبجديا كلمة وراء كلمة ومرقما بالصفحات، وكل مدخل مغلق ومحكوم بشكل مقنن- الهجاء، والنطق والاشتقاق وسلسلة من التعريفات- وكل معنى مدعم بشواهد مقتبسة من أفضل الكتاب الانجليز.

ولقد أصبح القاموس على قدر من الصلابه والموضوعية حتى أننا ما زلنا نشعر أنه اللغة الانجليزية، ومع ذلك فإن جونسون يكشف فى مقدمته الشهيرة أن القاموس فى اجزاءه كلها من معجم المفردات إلى النطق فالهجاء فالاشتقاق وقبل كل شئ آخر المعانى، هو عمل من الاختيار التعسفى والترتيب لما كان يراه ثرثرة لإناس بلا أساس أو نظام ولما اسماه «الخليط غير المحدود للكلام الحى». وقد علمه الكدح اليومى فى تجميع مداخل القاموس أن اللغة ليست نتاجا لمنطق ما بقدر ما هى فهرس للعالم. وهى تنتمى، كما تعلم بمشقة وصعوبة، للتاريخ وإلى تقلب واهواء الوجود الانسانى وإلى عالم «تؤثر فيه الخيلاء فى النطق والمعانى» ، وحيث يكون الاسلوب اسلوب العمال والتجار» أما بالمصادفة أو متغيرا يتكون استجابة لبعض الظروف المؤقتة والمصالح المحلية». أما المجتمعات المتقدمة، كما اكتشف، فيتوفر لها من الترف ما يجعلها تبتدع مصطلحات تزدهر لفترة ما ثم تموت بسهولة. على حين أن العلم قد يضيف إلى اللغة ويوسعها بكلمات بعد أن يصرفها عن معانيها الأصلية». وكانت تلك إذن هى بدايات الاحداث اللغوية التى شكلت مشاكل لانهاية لها للقاموس:

«إن مجاز واستعارات الشعر سوف تقتحم باستمرار اللغة. وقد يصبح المعنى الاستعارى هو المعنى الشائع: أما النطق فقد يتغير نتيجة للخفة أو الطيش أو الجهل ثم أن القلم لابد أن يخضع أخيرا للسان. أما الكتاب الأميون فانهم فى وقت أو آخر، ونتيجة لتعشق الجماهير قد يبلغون قدرا كبيرا من الشهرة وعند ذلك ولأنهم يجهلون الدلالة الأصلية للكلمات فسوف يستخدمونها بتجرر عامى فيخلطون ما بينها من فوارق وقد ينسون قواعد اللياقة والسلوك. ولكن مع تزايد التأدب فإن بعض التعبيرات سوف تعتبر من الغلظة والسوقية بحيث لايستخدمها رقيق الحاشية على حين يكون بعضها الآخر من الرسمية والاحتفالية فلا يستعملها المستهترون الهوائيون وهكذا تستعمل عبارات جديدة لابد لها لنفس الاسباب أن تستبعد مع الزمن».

ونلحظ من هذا أن آثارا كثيرة من القول بالجوهرية essentialism (القول باسبقية الجوهر على الماهية) تبدو مغروسة فى عبارات جونسون مثل الإشارة إلى «الدلالة الاصلية للكلمات». ولكن جونسون قد وجد خلال عمله فى القاموس أن اللغة ليست توفيقية آدمية Adamic بالمعنى الذى استخدم فيه هانز ارسلف Hans Aarslef هذا المصطلح ليصف نموذج النظريات التى تفترض جوهرية لغوية فى اللغة أى أن هناك علاقة مطلقة بين الكلمات والأشياء أو بين الكلمات والأفكار. و«جبل الرب الاله من الأرض كل حيوانات البرية وكل طيور السماء. فأحضرها إلى آدم ليرى ماذا يدعوها. وكل ما دعا به آدم ذات نفس حية فهواسمها. فدعا آدم باسماء جميع البهائم وطيور السماء وجميع حيوانات البرية». (سفر التكوين: ص٣ اية ١٩-٢٠). ولكن جونسون اكتشف أن اللغة هى ظاهرة اجتماعية. فالكلمات ومعانيها، وكذلك النحو كلها لاتشير إلى واقع خارجى سابق عليها وليست ثابتة على نحو دائم فى ذاتها وبذاتها ولكنها فى تغير مستمر مما يصنع هذا «الخليط غير المحدود للكلام الحى» ليتلاءم مع احتياجات واهتمامات الذين يستخدمونها.

وسرعان ما تبين لجونسون أن أى محاولة لترتيب الكلمات فى قاموس وهى تنزلق وتسعى كالحيات على هذا النحو، هى مجرد حماقة: «فأن تقيد المقاطع فى الكلمات أو أن تضرب الرياح بالسوط هما أمران معا من أعمال الكبرياء التى تأبى أن تقيس رغباتها على قدر قوتها». ولكن الحاجة إذن كانت ضرورية للتوصل إلى مبدأ من «الاطراد والثبات» للتحرك إلى الأمام فى مشروع القاموس وذلك لوضع المدخل بعد المدخل والمضى فى ذلك يوما وراء يوم. وهكذا فإن جونسون وهو الكاتب المحترف فى النظام الأدبى القائم على المطبوع، والذى يعمل لطابعين لانتاج كتاب مطبوع، يصنع نظاما للغة من الكلمات العشوائية، كان لابد له إذن أن يتوصل إلى هذا المبدأ أو أن يضع المبدأ الضرورى للتنظيم وذلك بأن قرر أن الكتب المطبوعة تقدم الحجة والمرجعية للكلمات «الصحيحة» فالكلمة تكون صحيحة وواقعية بحيث تدرج فى القاموس إذا كانت ظهرت فقط فى عمل مطبوع. وهكذا استبعد كثيرا من الكلمات المألوفة لأنها كما قال «لم يحدث لى أن قرأتها».

كما أن المطبوع هو الذى قدم أيضا المرجعية للمعانى. فمع ادراكه أن معظم الكلمات لها على الأقل عدة معانى وقدرا لانهائيا من تلوينات المعانى التى تتغير مع الزمن، فقد قام جونسون بتسجيل تعريفات متعددة للعديد من الكلمات وإن لم يكن ذلك حسب تواريخ ظهورها. فهذا التحسين والتطوير للتنظيم كان لابد أن ينتظر ظهور

معجم الانجليزية الجديد حسب المبادئ التاريخية New english Dictionary on Historical principles في أواخر القرن التاسع عشر. وكان جونسون لايقبل أى معنى محدد للكلمة على أنه صحيح إلا إذا كان له شاهد فى كتاب مطبوع. وعند ذلك يقتبس الشاهد ويطبع تحت المدخل الملائم. ومع ذلك، فلم تكن كل الكتب ولاحتى كل الفقرات فى الأعمال المختارة مقبولة على أنها حجة لوجود الكلمات أو معانيها. فقد استبعد جونسون كتبا ومؤلفين رأى انهم غير أخلاقيين. وكما قال Robert de Maria روبرت دى ماريا حديثا بعد قراءة النص الكامل للقاموس والتحليل الدقيق لبعض مداخله بالتفصيل، «إن جونسون قد أعطى القاموس رسالة خلقية هامة... وذلك بأن قدم الشواهد التى كانت إلى جانب تمثيلها لمعانى الكلمات تعطى دروسا اساسية فى الأخلاق». وهكذا فإن دى ماريا بعد أن درس اقتباسات الشواهد التى بلغت ١١٦,٠٠٠شاهد فإنه توصل إلى النتيجة التى يقول فيها ان الطريقة التى جمع بها المعجم كان المقصود بها فى نهاية الأمر كما قال جونسون نفسه «أن تثبت ان غاية المعرفة هى التقوى». ويمكننا أن نضيف إلى هذه النتيجة ان مدار هذه المنهجية هو ان الكلمة المطبوعة هى وحدها الكلمة الصريحة وأن معنى الكلمات انما يقرره أفضل كتاب اللغة.

وكانت هناك أيضا اعتبارات عملية حول قدر ما يمكن قراءته. وقد قصر الكتب التى يستمد منها كلماته على ما أسماه، مكررا قول سبنسر Spencer فى حديثه عن شوسر Chaycer، «ينابيع الانجليزية التى لم تلوث» وهذه تتمثل فى نظرة فى الكتب المطبوعة بين ١٥٨٠م و١٦٦٠م أى من أعمال سيدنى Sidney وحتى أعمال عصر إعادة الملكية. ولكن من المستحيل أن نراجع قوله هذا وإذا كان قد حدد نفسه فعلا فى هذه الكتب. وإنى أشك أنه لم يفعل. فلاشك أن شواهده للمعانى كانت مأخوذة من كتابات عصره أكثر من أى مصدر آخر. فإننا نجد مثلا أن جون لوك John Locke قد تم الاقتباس منه أكثر من أى كاتب آخر.

والأمر كله يبدو مع ذلك على أنه عمل، على صعوبته، من أعمال صناعة الكتاب بشكل مباشر، وذلك بتنفيذ برنامج الحل عملى بارع يقدمه كاتب محترف لمواجهة مجموعه من المشاكل العملية. ولكن هناك من الاحداث الشهيرة التى حدثت فى وقت نشر الكتاب مما يشير إلى أن صناعة القاموس كانت أمرا يتطلب ضمنا المشاركة فى صراع اجتماعى لفرض السلطة اللغوية. ولما كانت اللغة غير ثابتة بل مرنة غاية المرونة فإنها تكون معرضه للتلاعب بها ولإستعمالها كأداة فى أيدى، أو على وجه أصح فى

افواه من تقع فى أيديهم أو على افواههم. وتستمد هذه القوة من الافتراضات المعيارية حول اللغة. فمعظم الناس ينظرون إلى اللغة نظرة بسيطة لها معقولية عامة مفترضين أنها تحيل بدرجة من الدقة إلى العالم الواقعى وإلى افكارنا. فاللغة لاينظر إليها على أنها موضع ارتياب أو تشكك ولكنها تعتبر حقيقة موضوعية مكونه من عدد وافر من الكلمات ذات المعانى المحددة- أى أنها معجمية- وأنها طيعة لأن تجمع فى وحدات أكبر وبطرق صائبة وصادقة وفقا لقواعد النحو. وبعبارة أخرى فإن اللغة قائمة بنفسها وموجودة فى ذاتها وأنها تسمى العالم. وكنتيجة لهذه النظرة العادية البسيطة والثقة باللغة وبصدقها فإن اولئك الذين يستطيعون تشكيل اللغة يستطيعون أيضا أن يحددوا ما هو الواقع وما هو الحق. والمعجم هو أحد الوسائل الأولى لإدعاء وممارسة هذه السلطة اللغوية.

وقد قدمت لنا الحركات النسائية أمثلة مقنعة على الطريقة التى سيطرت بها اللغة على الحق وذلك فى تذكيرها للغة واستخدام «هو» بدلا من «هى» لكل أحد وكلمة «رجل» للدلالة على كل الناس. ومثل هذه الاستخدامات قد جعلت للذكر أهمية واقعية لأنها بدت وكأنها متأصلة وطبيعية فى اللغة وكأنها تقول أن الرجال لا النساء هم الذين يفعلون كل شئ. غير أن من أوائل الحركات الثورية فى ممارسة لعبة السلطة اللغوية هو محاولة اثبات كما فعل جونسون فى مقدمته وما فعلته التظريات التفكيكية، وهو القول إن اللغة اعتباطية وغير جوهرية بطبيعتها وفى صورتها التى تلقيناها بها وألفناها. وقد ازاح هذا السيطرة القديمة على اللغة وأفسح المكان للثوار اللغويين ليعلنوا سلطانهم على اللغة. وعندما تضع هذه السلطة اللغوية الجديد نفسها فى هذا الموضع فإنها تثبت موضعها بأن تعمل بكل الطرق على أن تبدو وكأنها صاحبة اللغة الصحيحة الخاضعة لقواعد ثابتة ومعانى محددة وأنها تقف متأصلة فى واقع خارجى عنها. وتقدم الاكاديمية الفرنسية Academie Francaise، بسلطتها القانونية على أن تقرر ما هى الفرنسية الحقيقة وما هو ليس كذلك أوضح مثال على السيطرة اللغوية المؤسسية. وكانت المعاجم واحدة من الادوات الرئيسة فى الصراع اللغوى الحديث. وقد لعب قاموس جونسون دورا هاما فى صراع القرن الثامن عشر الذى حاول فيه اللهنيون من الطبقة الوسطى ان ينتزعوا السلطة اللغوية مع انتزاعهم للسلطة الثقافية والسياسية من الارستقراطية القديمة. وقد تكشفت ديناميكات المعركة للسلطة اللفظية فى المعركة الشهيرة التى دارت بين جونسون وبين لورد شسترفيلد Lord Chesterfield.

وقد كان فيليب ستانهوب Philip Stanhope وهو الايرل الرابع لشسترفيلد

صورة كاملة فى أكثر من جانب للنظام الشفوى القديم الذى كان يتقهقر أمام المطبوع فى القرن الثامن عشر. فكان الرجل محدثا بارعا وخطيبا عاما شهيرا، وهو الأمر الذى لم يكنه جونسون على الاطلاق رغم كل فصاحته. فقد كان اللورد مشهورا بخطاباته الفصيحة فى مجلس اللوردات وبخطاباته الذى لم يتنازل بالطبع بقبول طباعتها. فقد كان المثال الجميل للنظام القديم للأداب الراقية وكان ارستقراطيا هاويا يكتب باسلوب انيق لتسليه وفائدة دائرة ضيقة من الاصدقاء الذين كانوا يشاركونه ذوقه. وكان المصطلح «انجليزية الملك» "King's English" وهو مصطلح صاغه شكسبير حوالى عام ١٥٩٨ فى عبارته: «مسيئا إلى صبر الرب وانجليزية الملك» – وكان شستر فيلد أفضل حكم متميز» "arbiter elegantiarum" وكان يدافع عن الحق القديم الذى يقرره مصطلح «انجليزية الملك» والذى يعطى الاستقراطية تقرير ما هو من اللغة المؤدبة وما هو غير ذلك. وبهذا كان شستر فيلد الشخص الملائم لأن يقوم بدور الراعى للقاموس وتم اقناع جونسون فى ١٧٤٦ على مضض، من بائعى الكتب الذين مولوا القاموس أن يوجه عرضا بالأسلوب الجزل المطلوب إلى اللورد النبيل للإعلان عن القاموس.

وقبل شستر فيلد التحية على أنها حقه الطبيعى واعطى جونسون ١٠ جنيهات. ومع ذلك ففى السنوات منذ ذلك الحين وحتى الأنتهاء من العمل لم يبدى اللوردأى اهتمام آخر ولم يقدم أى معونة جديدة. ولكن فى عام ١٧٥٤ وكان القاموس على وشك الظهور سمع شستر فيلد بعض الشائعات عن احتمال نجاحه فكان مستعدا مرة أخرى أن يلعب دور الراعى لارضاء غروره الملحوظ ولاعادة تعزيز الدعوى المتضمنة فى نظام رعاية الأداب، والتى تعتبر أن الآداب تستمد حجيتها كما تستمد اللغة بمستوياتها من عادات وانواق وقيم الطبقة الحاكمة. وهكذا فإنه بكل كياسة أعطى موافقته وباشارة مدهشة إلى التاريخ الرومانتيكى يقول «أنه يتنازل تنازلا كاملا عن حقوقه وامتيازاته فى اللغة الانجليزية كمواطن انجليزى حر إلى المدعو مستر جونسون طوال فترة حكمه المطلق».

ثم مضى بعد ذلك ليقدم إلى صانع القاموس نصائح من النوع الذى يبين بوضوح كامل كيف أن طبقته قد بدأت تفقد مواقعها لغويا وسياسيا. فهو يحذره مثلا من أن على جونسون أن لا ينسى أن كلمة «الغزل» Flirtation هى كلمة سيدة المجتمع الراقى والتى يشير إليها شتسترفيد بكل شهامة أنها «صاحبة اجمل فم فى العالم». كما أن عليه أن لا يهمل تعريف الفعل الغامض to Fuzz يشوش أو يجعله غامضا (وهو فعل

غير محدد الاشتقاق) على أنه يعني «اللعب مرتين معا بنفس مجموعة أوراق اللعب جلبا للحظ». كما أن على صانع القاموس فوق أى شئ أخر أن يحرص على تأكيد ضرورة التقليل من استخدام كلمة (vastly من الفرنسية) بمعنى واسع أو فسيح أو ضخم والتى تستخدم فى وصف علبة السعوط كقولهم:

"Vastly Pretty, becuse it was vastly pretty". وليس من داع للقول بأن جونسون لم يدرج أى من هذه التفاهات اللفظية فى قاموس للطبقة الوسطى يتسم بالاتزان والبعد عن التطرف «ويهدف إلى اثبات أن غاية المعرفة هى التقوى».

أما رد جونسون على هذا النوع من الدعاية الأدبية فقد كان خطابه الشهير إلى اللورد شستر فيلد الذى عبر فيه عن اراء الكاتب المحترف الذى يكسب رزقه من استخدامه للكلمات التى يمد بها القراء بما يريدون قراءته ويدفعون ثمنه. وما زال هذا الخطاب يعتبر بمثابة الماجناكارتا (الصادرة عام ١٢١٦ بضغط النبلاء على الملك جون) لحقوق المؤلف الحديث والاعلان عن أن أيام أداب البلاط قد انتهت وأصبح المؤلفون هم المصدر الحقيقى لأعمالهم وأن الكاتب لم يعد يعتمد على الراعى أو على النظام الاجتماعى المتراتب الذى تمثله الارستقراطية. فاللغة أصبحت منذ ذلك الوقت تنتمى إلى الكتاب المحترفين. «لقد مرت يا سيدى اللورد سبعة سنوات كنت انتظر خلالها على أبوابك الخارجية أو يُدفع بى من باب إلى باب، ولكنى مضيت أتابع بكل جهد عملى خلال صعاب لاجدوى الآن من الشكوى منها، وبلغت به فى نهاية الأمر حدود الإشراف على النشر دون أن يقدم لى فعل واحد للعون أو كلمة واحدة للتشجيع أو حتى ابتسامة تفضل». ثم مضى جونسون ليقطع الأمر بكل وضوح بأن نشر القاموس دون اهداء أو إشارة إلى الرجل الذى اصبح صراحة يعتبره «ليس لوردا بين فصحاء ولكن فصيح بين اللوردات». أما اللغة الانجليزية التى ثبتت بالمعركة مع شتسترفيلد فقد تم تعريفها والتحكم فيها من جانب الكتاب المحترفين من أمثال صمويل جونسون والذين ظهرت اسماؤهم على صفحة العنوان والعدد الكبير من المؤلفين الذين أقيمت مرجعيتهم فى الشواهد التى بلغت ١١٦,٠٠٠ اقتباسا من القاموس فى كتبهم لاثبات وجود ومعانى الكلمات.

وأصبح قاموس جونسون وافتراضاته حول ملكية اللغة حاضرا بوضوح فى المجرى الثقافى. فمنذ زمن ظهوره حتى الآن، فى منتصف هذا القرن، كان من المفترض عموما من مجتمع المطبوع ان اللغة يحكمها كتابها المحترفون وخاصة شخصياتهم البارزة الذين جعلوا من اللغة موضوعهم الرئيسى محافظين على قوتها

ومتوسعين فى امكانياتها باصطناع كلمات ومعانى جديدة ومعيدين صياغة المجازات الشعرية حتى اصبحوا فى النهاية السلطة الأخيرة فى صناعة الكلمة. وبدون تفصيل زائد فيما هو واضح بيّن، فلنا أن نتساءل عن ماذا تكلم الكتاب والنقاد الجدد إلا عن اللغة!. ولقد أقر كوندياك Condillac المعاصر لجونسون فى مقاله عن أصول المعرفة الإنسانية Essai sur liorigine des connaissances humaines (١٧٤٦). وهو الكتاب الذى قد يكون جونسون قد عرفه إن «من بين كل الكتاب، فإن اللغة تجد تعبيرها الواضح عن نفسها فى أعمال الشعراء». وفى خلال القرن التاسع عشر فإن كتاب الآدب المبدعين، كما سُمى بذلك الشعراء، قد واصلوا بناء علاقتهم الخاصة باللغة. ومع ظهور «دفاع عن الشعر» ١٨٢١ لشيللى فإنه كان قادرا فيه على أن يزعم ان الشعراء هم الذين خلقوا اللغة بالفعل واستبقوها حية: «فاللغة هى بشكل حيوى استعارية، وذلك بمعنى أنها تميز العلاقات التى لم تدرك من قبل بين الاشياء وتديم ادراكها حتى تصبح الكلمات التى تمثلها مع الزمن علامة دالة على أقسام أو اصناف من الأفكار بدلا من أن تكون صورا متكاملة لأفكار. ثم إذا لم يظهر شعراء جدد ليخلقوا من جديد الارتباطات التى اضطربت فإن اللغة ستموت بالنسبة لكل اغراض الخطاب الانسانى... فاللغة نفسها هى شعر».

وقد امتد هذا التماثل والتطابق بين اللغة والأدب حتى بلغ Valery ڤاليرى فى القرن العشرين الذى اصدر حكمه بأن الأدب ليس، ولا يمكن أن يكون، إلانوعا من الامتداد والتطبيق لخصائص معينة للغة». وحتى عندما بلغنا عام ١٩٤٥ فإن ت.س. إليوت كان ما زال قادرا فى دراسته عن «الوظيفة الاجتماعية للشعر» أن يتناول المسئولية الخاصة للكاتب عن اللغة على أنها جزء معترف به من النظام الاجتماعى»: فتستطيع أن تقول إذن، «كما أن الواجب الأول للمواطن من حيث هو مواطن، هو دائما لوطنه فكذلك يكون الواجب الأول للشاعر من حيث أنه شاعر هو للغة وطنه. فعليه أولا واجب المحافظة على اللغة: ويجب الا يؤدى استخدامه لها إلى اضعافها أو جعلها خشنة غليظة جافية أو أن يهبط بها. ثم أن واجبه ثانيا أن يطور هذه اللغة وأن يجعلها حديثة مسايرة للزمن وأن يدرس امكانياتها التى لم تكتشف بعد. فطالما أن الشاعر يعبر فى شعره عما يحسه الناس ويشعرون به فأنه أيضا يؤثر فى هذا الاحساس بأن يجعله أكثر وعيا بذاته: وعندما يعطى الناس الكلمات التى تعبر عن احساسيهم فإنه فى الوقت نفسه يعلمهم شيئا عن أنفسهم». أما الشاعر عزرا باوند Ezra Pound المعاصر لأليوت فإنه وضع الأمر بشكل أكثر بساطة ومباشرة. فالشعر بالنسبة له هو

ببساطة «اللغة وقد شحنت بالمعنى إلى أقصى درجة». ويشهد على القبول العام لمثل هذه الاراء بشهادة متواضعة كل هذه الرسائل التليفونية والخطابات العديدة التى ما زالت تصل إلى أقسام اللغة الانجليزية بالجامعات يطلبون فيها حكم الخبراء حول قضية دقيقة فى الهجاء أو النحو وفى كثير من الأحيان يفعلون ذلك ليحسموا رهانا بينهم، وكأنما اساتذة اللغة الانجليزية بحكم اتصالهم بالكتابة والكتاب يملكون شيئا خاصا من السلطة اللغوية.

ومنذ الأيام الأولى للمجتمع الغربى ربط الكتاب بين فنهم وبين المعالجة غير المألوفة والماهرة للغة العامة- فهناك فرجيل والتزامه بكتابة سطر واحد فى اليوم وهناك تلك النسخة غير المنقحة من الانيادة التى أمر بحرقها وهو على فراش الموت. وفى عز عصر الرومانتيكية كانت اللغة الأدبية ما زالت تعتبر مجرد صيغة مكثفة من الحديث المعتاد أو ما أسماه وردزورث «اللغة الحقيقية للبشر وهم فى حالة من الاحساس المفعم بالحيوية». ولكن فى العصر الحديث أصبح الشائع معالجة اللغة الأدبية على نحو متزايد على أنها لسان خاص متميز يخلص من قيود اللغة المعتادة التى اصبحت تعتبر معيبة نتيجة لاستخدامها فى أعمال الدنيا. فيرى فلوبير فى رواية مدام بوفارى «ان الكلام الانسانى هو مراجل معطوبة تخبط عليها نغماتنا» ويتحدث كونراد Conrad عن «مدرسى اللغات» فى كتابه «تحت أعين غربية» ويرى فى الكلمات أنها «أعداء الواقع». أما شاعرجويس الخيالى ستيفان ديدالوس فى كتابه صورة الفنان كشاب صغير» فإنه يقول عن اللغة إنها إحدى الشباك، مع الدين والعائلة والأمة التى تلقى فوق روح الفنان لتحطمها... ومثل هؤلاء الكتاب وغيرهم من بعدهم الذين افترضوا ان المهمة الخاصة للأدب هى تحسين وتطوير عيوب ونقائص «لغة القبيلة» وذلك بالبحث عن كلمات فلوبير الدقيقة Les mots justes أو أن يبتدعوا كما فعل جويس فى مأتم فنجان لغة مشحونة إلى أقصى درجة بشظايا متكسرة من اللغة القديمة.

وكانت هذه اللغات الجديدة من أبرز انجازات الأدب الحديثة وأكثرها اثارة للاهتمام. فإلى جانب مبتدعى وصانعى كلمات جديدة مثل جويس كان هناك كثير من المبدعين الذى اصطنعوا عديدا من اللهجات الأدبية الكريوليه (اللغة الفرنسية كما ينطقها زنوج لويزيانا) أو كتاب اللغات التى لامعنى لها nonsense مثل لويس كارول Lewis Carrol أو لغات أورفيه شجية مثل نابوكوف Nabokov أو أصحاب اللغات المنضدة طباعيا مثل ايه. ايه. كمنجز E.E.Cummings أو الهرمسيين السريين مثل والاس ستيفز Wallace Stevens وهؤلاء جميعا قد تصوروا الأدب على أنه لغة

مصطنعة هى أكثر جداره بالثقة وأكثر قوة من اللغات الاجتماعية للعالم المحيط:

ثم أننا عندما نشاهدها تخطر هناك وحدها

فاننا نعرف أنه لم يكن هناك ابدا عالما لها

إلا هذا الذى تغنيه والذى بغنائها تصنعه.

ومع تقدم هذا القرن سادت بشكل متزايد وجهات نظر سلبية نحو اللغة وبدأ الكُتاب ما أسماه جورج ستينر George Steiner مؤرخ «لغة الصمت» على انه «انسحاب وتراجع عن الكلمة». فأمام ما احسوا انه بشكل متزايد بلبلة لغوية غير مبينة فى العالم العام وهى لغة «رطانة هجنية وليست لغة تهليل الحصاد» كما عبر بذلك ستينر فإن الكُتاب كان ردهم على ذلك أن حاولوا تجنب هراء الاحتيال أونفاق لغة أهل الحرف الدنيا أو الرطانة المبهمة المليئة بالجعجعة وذلك بأن يقولوا أقل فأقل. فاللجوء إلى قدر أكبر من الصمت والتقليل إلى الحد الأدنى من الكلمات كان بالنسبة لهمنجواى وبكيت Beckett وكفكا ووليم كارلوس وليامز وبنتر ولاركن Larkin وغيرهم كثيرين، هو الحديث الامين المتبقى والمتاح لهم. وهكذا فإنهم ردوا عن عمد لغة الأدب إلى حدود أبسط الكلمات وأكثرها تجردا من كل زينة بعد أن فقدوا ثقتهم فى الأقوال الكبيرة العظيمة على أنها مجرد خواء يتكسر وينهار أمام ما هو واقع. فكاتب مثل وليم فولكز وهولم يكن أبدا يقل عنهم صعوبة فى تناوله للكلمات فقد حاول أن يحدث تغييرا فى هذا التشاؤم اللغوى. ولم يكن ذلك باللجوء إلى التقليل من الكلمات بل بمعاملة اللغة على أنها غير مأمونة، بحيث أن عليه أن يكوم ألفاظها بعضها فوقا بعض أملا أن يمسك بالصدفة فى وقت ما، وفى مكان ما بإبرة المعنى فى كومة القش المصنوعة من الكلمات والعبارات.

ومع الزمن فإن «الصوت والغضب» الذى لايكاد يعنى شيئا عند فولكنر، وهذه الأشبه بالصمت– كوا، كوا، كوا» عند بيكيت، ومسرحه الشبه خالى قد ساندته بعد ذلك نظرية لغوية حاولت تنظيم الشكوك الأدبية حول اللغة وقوّت على نحو جديد وضع الأدب ومكانته اللغوية. ولقد رأينا أنه فى أواخر القرن التاسع عشر فإن الأدب وعلى وجه الخصوص فى الاكاديميات قد تم استيعابه تقريبا، بل وبعبارة أدق قد تم اخضاعه للدراسة التاريخية لفقه اللغات الهندأوروبية كما رأينا سابقا مع قبوله كموضوع فى مدرسة الامتياز باكسفورد. ولم يكن الأدب فى هذه النظرية اللغوية الأخيرة أكثر من تسجيل تاريخى للتغير اللغوى. ولكن القرن العشرين جلب عددا من النظريات اللغوية

الرئيسية التى تعد أكثر ملائمة واتفاقا مع الاهتمامات الأدبية الحديثة والرومانتيكية أكثر من انشغالها بمجرد التحولات فى الأصوات والحروف والقوانين التى تحكم تغيرات الصوت من لغة إلى أخرى. وقد ظهر سوسير Saussure وهو لغوى بنيوى فى جنيف فى وقت مبكر من القرن. وتطورت المدارس التحليلية والعادية للغة فى اكسفورد وكمبريدج حول اسماء كبيرة مثل رسل Russell وفتجنشتين Wittgenstein وأوستن Austin وAyer وآير. كما بزغت المدرسة الانثروبولوجية التى تركز اهتمامها على اللغات الهندية فى امريكا وظهرت دراساتها فى أعمال شخصيات مثل ادوارد سابير Edward Sapir وبنجامين ورف Benjamin Whorf، على حين أن نظرية النحو التوليدى لنعوم شومسكى Naom Chomsky قد افترضت وجود نحو كونى فطرى. ثم أنه بموازاة هذه الفلسفات للغة تطورت لغويات علمية شملت علوم الاصوات وعلم الصرف وعلم الدلالة واللغويات الاجتماعية والنفسية وغير ذلك من التخصصات مما قدمه مجموعات من العلماء مثل مدرسة براج اللغوية التى ساهمت فى الوصف الدقيق لما يفعله الأدب بالكلمات. وقدمت كل هذه النظريات اللغوية للأدب فرصا جديدة لدعم ما يراه الأدب علاقة خاصة له مع اللغة. وقد استخدمت كل هذه العلوم والنظريات بدرجات متفاوتة لتحقيق هذا الهدف ولكن سوسير بالذات اللغوى البنيوى هو الذى قدم وخاصة بعد ١٩٦٠ اساسا لتفسير الطبيعة الخاصة للغة الأدبية كما قدم اطارا فلسفيا للأدب بكل جوانبه.

وقد قامت البنيوية بتنظيم الشكوك الأدبية حول اللغة داخل مذهب ونظام، بأن افترضت وجود وضع لغوى منعزل انعزالا جذريا. فلم تعد اللغة تتعرض لتسميه العالم كما فعل ادم فى تسميه الحيوانات. فليس هناك، كما ترى، علاقة جوهرية بين العلامة اللفظية والمدلول. كما أن الكلمة لاتسجل التطور التاريخى للغة أولى أو للغة أولى هند أوروبية وتتابع تطورها فى اللغات الأخرى الفردية وفقا لقوانين تغير الأصوات. كما أنها كذلك ليست كلام الناس العاديين فى ظروفهم الواقعية لأن هذا الكلام ليس إلا جلبة العالم وكلام Paroles الحياة اليومية. ولكن اللغة، كما وصفها سوسير لاتستمد من أى من هذين العنصرين أى لا التاريخ ولا الاحياء من البشر. ولكنها نظام عشوائى مجرد لتوليد المعنى. والنظام نفسه أى اللغة La langue هو كاف بذاته مستقلا عن عالم الأشياء وغير متأثر أو مبال بمرور الزمن. انه حقا يُعرف العالم مشيرا إلى هذا أو ذاك وله تاريخ من نماذج وأمثلة متعاقبة Paradigms، ولكنه هو الذى يضع شروطه بدلا من أن يُصنع بهذه الشروط. وهذا النظام فى وضعه الاساسى الأول يدور على

علاقة عدد محدود من الأصوات- تبلغ الاربعين صوتا تقريبا فى الانجليزية- وهذه الأصوات التى اختيرت عشوائيا من المجال اللانهائى للأصوات التى يصنعها الكائن الانسانى. والأصوات غير المندرجة فى هذه المجموعة لامعنى لها، وإذا سمعت فإنها مجرد «ضجة» Noise. وتلك الأصوات ذات الدلالة يمكن أن يكون عددها أقل أو أكثر دون أن يؤثر ذلك على النظام الأساسى للغة إذ ليس لها معنى فطرى أو ارتباط بما تدل عليه أو تعنيه. فإن معناها يثبت ليس نتيجة لأية إحالة أو وضع تاريخى من أى نوع ولكن بموضعها فى النظام وبافتراقها عن غيرها من الأصوات فى النظام اللغوى. فالصوت «P» ليس شيئا فى ذاته إلا أنه ليس الصوت « t» وكما هو الحال مع الأصوات فكذلك الحال مع الكلمات والجمل بل والنصوص من الأصوات وفقا لمجموعة من القواعد، هى اللغة La Langue التى تحكم الاستخدام ذو الدلالة للقطع فى المجموعة مثلها فى ذلك مثل الالعاب التى تحدد الحركات ذات الدلالة فى مسار اللعبة. ومن أكثر الحركات عمومية وانتشارا فى لعبة اللغة هى مثلا وضع المقابلات الثنائية bi-nary opposition مثل الفاعل والمفعول أو الشعر والنثر.

ولم تكن هذه النظرية فى الأصوات والتى هى الاساس فى بناء هذه النظرية المعاصرة للغة، متاحة لصمويل جونسون عندما كان يركب قاموسه ولكنه أدرك الفكرة المركزية فيها على مستوى الكلمة وتحدث فى مقدمته «عن ضرورة أن يكون التفسير والكلمة المفسرة بينهما علاقة تبادل». وهذا يعنى» وجود تفسيرات لامهرب من أن تكون تبادلية أو دائرية كان نقول عن الأيله أنها: أنيى الأيل. والأيل ذكر الـhind. وأحيانا تتغير كلمات بسيطة إلى كلمات أصعب مثل Burial دفن التى تغيرت إلى interment أو sepulture أو كلمة أجف drier التى تغيرت إلى dessiccative وكلمة Dryness إلى Siccity أو Aridity وكلمة Fit إلى Proxysm وذلك لأن الكلمة السهلة أيا كانت لايمكن أن تترجم إلى كلمة أكثر سهولة».

وعلى الرغم أن البنيوية تدور حول الكلام إلا أنها تفترض اللغة على النحو الذى تمارس به فى موقف القراءة وليس فى موقف الكلام. فالأصوات منبتة عن عالم الحواس، وبعيدة عن التغير التاريخى. والكلمات والجمل المصنوعة من اجزاء من الأصوات التى لاتعنى شيئا لاتكون معانيها نتيجة لصفة ايجابية موضوعية فيها ولكن من مجرد اختلافها عن كلمات وجمل أخرى. فالغيبة وليس الحضور هى حال اللغة الذى لامهرب لها منه. فواقعية الكلمات هى واقعية ضعيفة متعثرة يعبر عنها فى المصطلح اللغوى للبنيوية وما بعد البنيوية بمصطلحات لغوية مثل trace الرسم أو

الشكل والاثر ومجرد إضافة Supplement وdeferral وإرجاء Indeterminacye أو عدم التحديد وpolyvalency أو تعدد الدلالة والقيمة. وليس البشر الذين يتحدثون ولا الكتاب. ولا المستمعون الذى يعيشون داخل النظام اللغوى هم الذين يتحكمون فيه. فمهمتهم هى مجرد الرعاية لنظام هو مثل الكمبيوتر يخرج معانى وتفسيرات حسب القواعد التى تسلموها ممن كانوا قبلهم. والنظام وحده أى اللغة Langue والبرنامج الموضوع للعبة اللغة لاخراج المعنى هو الامر الواقعى، أما مالانهاية له من الأقوال الفردية التى تنتج وفقا للقواعد فهى كما يقول ييتس Yeats. «مجرد زيد يتلاعب بنموذج كالشبح»

"Spume that plays upon a gohstly paradigm"

إذن فإن الحقيقة الواقعية المركزية فى اللغويات البنيوية هى هذا النظام الاعتباطى، والعالم الذى تفترضه عالم ضيق. وليس هذا قولا بالوجود للأنا وحدها So-lipsistic ولكنه قريب من ذلك. فليس لأى شئ معنى أو وجود فى ذاته ولكنه منقطع عن كل شئ آخر ويستمد ما قد يكون له من وجود أو معنى من موضعه فى البناء الاعتباطى. وفى أواخر ١٩٦٠ بدأت تظهر صورا أكثر «سوداوية». من البنيوية وهى التى عرفت باسم مابعد البنيوية أو التفكيكية وقد عمقت هذه الاتجاهات من التشاؤم الأدبى حول اللغة بتوجيه الانتباه إلى الطبيعة غير الكاملة أو الملائمة بل والمتناقضة والمليئة بالنقص لكل صور الخطاب. فهذه النظرة ترى أن كل النصوص هى مجرد خداع ومجرد تظاهر بأن لها معنى لن يصمد أمام القراءة الدقيقة. «والقراءة هى دائما الحال موضع النظر لأن الكلام يعامل على أنه مجرد صورة من الكتابة». ولاتقع الصعوبة بسبب أى استخدام غير متقن أو إهمال بل أنها صعوبة كامنه فى طبيعة اللغة.

ويقدم لنا بول دى مان Paul de Man فى مقاله المعروف والبارز بعنوان «علم العلامات والبلاغة» Semiology and Rhetoric ١٩٧٩ نموذجا للطريقة التى تسير بها القراءة التفكيكية. فاللغة حسب رأى شارلز ساندرزبيرس Charles Sanders Peirce تعرف على أنها «بلاغة خالصة» Pure rhetoric حيث لاتفضى قراءة كل كلمة أو علامه إلى الانتهاء Closure أو إلى حقيقة أو واقعة بل إلى مجرد كلمة أخرى أوعلامة فى عملية لانهائية من الاختلاف difference حيث «يتولد من كل علامة علامة أخرى». وهذا يعنى أن كل كلمة أومفهوم لاتنتهى إلى واقعة صلبه ولكنها تتطلب على نحولانهاية له تفسيرا بكلمة أخرى أو مفهوم وتصور مما يتطلب بدوره كلمات أخرى

وتصورات. وقد يعطى النحو أو المنطق ايهاما بأن ثمة هناك معنى مركب غير اشكالى ولكن التحليل الدقيق يكشف دائما عن «امكانيات تبعث على الدوار من الاحالات المرجعية الشاذة»، والتفسير لايؤدى أبدا إلى الوضوح بل إلى «مزيد من التعقيد» وهكذا «فإن وجود معنى حرفى.. هو أمر ينفيه المعنى الاستعارى». فأى قرائتان ممكنتان لأى فقرة تدخل كلا منهما فى تناقض مباشر مع الأخرى، إذ تكون إحدى القراءتين هى على وجه الدقة الخطأ الذى تعلنه القراءة الأخرى والذى لابد أن يبطلها». والمفترض أيضا أن النحو والبلاغة يعملان بنفس الاتجاه فيدعم الواحد منهما الآخر حتى إذا خضع الأمر للنظر الدقيق تبين أن البلاغة تعطل جذريا المنطق» تاركة هذين العنصرين الأساسيين للتركيب اللغوى فى علاقة ليست هى علاقة سخرية بل علاقة من الخلاف الجوهرى.

والتفكيكية رغم اتجاهها لتحطيم أوثان المفاهيم القديمة ورغم أنها تتخذ مواقف جذرية، فإنها مع ذلك تظل متضمنة للعديد من التصورات التقليدية حول الأدب. فهى تفترض، مثلا، أن حالة القراءة التى يقوم عليها الأدب هى المعيار المعرفى كما أنها تحمل نفس العداء القديم التقليدى للأدب تجاه اللغة العامه وتصل بذلك العداء إلى حد التطرف العدمى. كما أن التفكيكية تواصل إحتفاظها بالتميز والأفضلية للصور الأدبية. فحيث أنها ترى أن صور الخطاب الأخرى تصنع أوهاما بالمطلق والنهائى، والمعانى الجوهرية، فإن «شمولية أو كلية» الصورة الأدبية أو ما تمثله من «ميتافيزيقا الحضور» فإنها تقدم على أنها واقعية «تصورات العلية» والموضوع أو الذات Subject، والهوية، والحق المرجعى المتكشف»، وهكذا فإن الأدب وحده هو الذى يبقى الواعى ذاتيا بالتشكك فى كلماته وتصوراته. وبهذا الفهم يعتبر الأدب أكثر نماذج التفكيكية تقدما ودقه. و«النص الأدبى (وحده) هو الذى يؤكد وينفى فى نفس الوقت حجية نموذجه البلاغى»، فهو يقدم فى نفس الوقت أمثلة على كيف تستخدم الكلمات لخلق «الحق» كما يقبل استحالة قيام الحق بأى معنى من المعانى. وقد لخص دى مان هذا الوضع قائلا: «إن الأدب مثل النقد والفارق بينهما هو فارق وهمى وباطل- قد قضى عليهما (أو تميزا) بأن يظلا دائما اللغة الأكثر دقة وصرامة وبالتالى اللغة الأقل جداره بالاعتماد عليها والتى استخدم الإنسان حدودها لتسمية وتحوير نفسه".

وليس من الغريب بعد ذلك أن يلاحظ جيرالدجراف Gerald Graf بعد استعراض أعمال دى مان أنه على الرغم من كل ما يبدو من غرابة فى البنيوية والتفكيكية فانهما مع ذلك يبدوان وكانهما أخر المحاولات فى تاريخ طويل لاثبات أهمية الأدب عن طريق

اضعاف الثقة وتقليل الأهمية باللغة العادية ونسبة قوى غير عادية إلى لغة الأدب:

> فأحوال الكارثةالتى يسببها التفسير والذى طورها دى مان كثيرا لا ترجع جذورها إلى حاجة عامة للتحكم فى خطابنا بقدر ماترجع إلى رغبة مان فى أن يعقد صلة بين الأدب وبين هذه «الإمكانيات التى تبعث على الدوار من الاحالات المرجعية الشاذة» «فأولئك الذى ينتمون إلى هذا الجيل بالذات والذين تعلموا فى الجامعة أن يرتفعوا بالخطاب العلمى التقريرى واعتبار أن هذا هو الحق الخاص بالعمل الأدبى فإن نظرية دى مان وتطبيقاته لن تبدو لهم غاية فى الجذرية. فموقفه هو ارتداد إلى القول القديم بالتقابل والتضاد بين الأدب وبين البيان أو العرض للفكرة Slatement الذى قامت عليه النظرة إلى الأدب منذ أمد طويل على أنه البديل للطريقة التكنوقراطية فى المعرفة وكأنه جائزة تعوض ترك الاخرين يحكمون العالم".

وقد يكون من الضرورى فقط أن نضيف هنا أنه بالنسبة لدى مان ولغيره الكثيرين من البنيويين والتفكيكين فإن هذه الفلسفات كانت أدوات لصراع عنيف يقوم على الإرادة السياسية لهاجمه وللتقليل من شأن أو لتك الذين يحكمون العالم: فالمثقفون اصبحوا أكثر فأكثر عدم رضاءا عن جائزة الشرك الاجتماعى والاقتصادى الذى واجههم .

ومع كل عدوانياتها السلبية فإن صور النقد الاكثر جذرية فى أيامنا هذه قد صنعت منظرا لغويا كئيبا ومحزنا. فاذا اغلقنا على أنفسنا للأبد المكتبة نقرأ فى كتاب فإنهم يؤكدون لنا بكل جدية" أن ليس هناك شيء خارج النص"، وليس هناك الكثير أيضا فى داخله سواء فى النصوص " التى تتسبب فيها غيبة المتعالى الدال إلى توسع وامتداد تفاعل المدلول Signifcatian إلى مالا نهاية (دريدا). ولكن النظريات التفكيكية قد تصبح مثارا للتسلية اذا ما انصرفنا عن الجو الاكاديمى واتجهنا إلى منظر أكثر عمومية حيث نجد مثلا اثنين من رجال السياسية المتمرسين هما رون زيجلر Ron Ziegler وجون اهربلخمان John Ehrlichman فى وسط فضيحة واترجيت -Water gate عندما واجها بأدلة على أن إفادات البيت الأبيض كانت أكاذيب فإذا بهم مباشرة وبشكل ارتجالى يعلنون أن الافادات السابقة " لم تعد نافذه المفعول!» وهناك قدر من البراعة فى هذا التطبيق للتفكيكية. ولكن على الرغم من أنه قد يكون هناك شئ من

المبالغة فى أن نتحدث عن عصرنا الحاضر على أنه العصر الذهبى للغة إلا أننا نعيش على أية حال فى وقت من الحيوية اللغوية غير العادية ، ومن الثقة بالكلمة وبقوتها وخاصة الكلمة المنطوقة مما هو يتعارض كلية مع نظرة التفكيكية إلى الأدب وإلى الكلمات على أنها مضمحله وسريعة الزوال و لاجدوى منها. ولكن هذا النشاط اللغوى هو للأسف فى الأغلب ما وجده بن جونسون لدى الخيميائيين الذين يتحدثون عن أعمالهم أو المحتالين والعاهرات والشرهين النهمين والفسقة الداعرين والممثلين الهزليين الذين يأسرون الجمهورProjectors والمحتالين Conycatchers أكثر مما نجده لدى شكسبير من فصاحه باهرة أو لدى البنلاء من أصحاب الخطب الذين يتحدث عنهم قائلا: «لقد قدمت الخدمة للدولة وهم يعرفون ذلك" ومع ذلك ففى زماننا هذا نجد نفس تلك البراعة مع الكلمات وعدم المبالاه بالقواعد الرسمية والإصرار على جعل اللغة تخدم الاغراض الإنسانية وهذا الاحساس بإن الكلمات هى غاية فى الواقعية وانك تستطع أن تفعل بها كل ما كانت تفعله الشخصيات وتميزت به فى عصر النهضة من الابيقورى الثرى الشرير أو الملك لير Sir Epicure Mammon.

وقد لايكون هتلر نموذجا خلقيا فاضلا ولكنه كان خبيرا لايطاوله أحد فى كيف تستخدم اللغة. وهو يقول لنا فى عبارة شهيره فى كتابة "كفاحى Mein Kampp .

«إن كل السيول الجارفة التى بدأت بها فى التاريخ كل الحركات الدينية والسياسية وجعلتها فاعلة فى حركتها كان ورائها دائما قوة واحدة منذ اقدم العصور وكانت هذه القوة هى الكلمة وليس شيئا أخر غيرها». وقد كان على حق فيما قال. وكانت تلك هى كلمات العالم، بعضها خير وبعضها فظيع متناقض وغير منطقى وبعضها خالى فارغ أو يمور بالطاقة. فالجنرالات يتحدثون عن «تخريب القرى حتى ترد إلى العصر الحجرى» بغرض انقاذها، ومنظموا الألعاب الرياضية يتحدثون عنها وكأنهم مبشر الكترونى يصرخ وهو يعترف لرعاياه أنه قد حاد عن جاده الاستقامة، وحكام اللعب يحمسون لاعبيهم بأن يؤكدوا لهم أن اللعبة لاتنتهى حتى تنتهى، أما الشباب فيحصلون على كل شئ، ومع الاعتراف والتعرف على المتحدث يضمن الناس أن رسائلهم التليفونية سيستجاب لها. وأصبح هناك «خبراء» جدد فى كل مجال يُعلون من أهميتهم باستخدام ألفاظ متخصصة مثل «التعبئة، والبنية التحتية والآليات المولدة للصورة المرئية للشخص»، ومراكز الكثافة العليا للسكان، وحدث من أحداث وسائل الاتصال، وفرصة للتصوير، وصناعات الخدمات المعاونة الطرفية. وكذلك رجال البوليس فانهم لسبب من الأسباب يحبون استخدام لغة وتعبيرات خاصة «ليقولوا» اعتقال

المرتكبين، أو حجز العربات المتهمة بالاشتباه». هناك اذن انفجار غريب للغة، منها الفظة والخشنة والمضحكة والجاهلة والخطرة ولكنها مع ذلك ذكية سريعة حية وفعالة. «فنحن جيل البيبسي، سنصل اليك في غاية القوة» وبلاد المالبرو».

ومعظم المثقفين يجفلون، ومعهم كل الحق، أمام هذا الفيض من اللغة الاصطلاحية الفاسدة والمنتفجة التى تفيض بها وسائل الإعلام. فليس الأمر هو أمر إنشغال بكسر القواعد القديمة للنحو أو بالفوضى التى شملت الهجاء والعديد من الأخطاء فى التنقيط أو الاستخدام الوقح للقيودات النحوية، واللغة الاصطلاحية لبلادة متنفجة تتزايد وتقوى ثم تذاع بادوات عالية الصوت لتبعث شعورا بالرضاء عن النفس فى كل الأرض. فأكثر الكلمات قوة وابتكارا التى تسمع فى أمريكا الحديثة تستخدم جميعها علناً على نحو غير خلقى أى بدون أى اعتبار للحق أو المنطق أو اللياقة.

وليست الحمقى لدينا وحدهم هم الذين يسكون الكلمات ويخرجون العبارات فى نوع من اللغو والاسهال اللغوى ولكن أيضا أكثر المستخدمين للكلمات مهاره وأعنى بهم «العاملون فى اقناع الناس وهم مختفيون hidden Persuaders، فهم أيضا مجموعة لأحياء لها ولا ندم على ما يقومون به من خداع لفظى ومبالغات، بل هم مباشرة صانعى أكاذيب تعمل على تشويه الحقائق ويمارسون تلاعبهم بهذا بسخرية وكلبية. فاولئك الذين يكتبون نصوص الاعلانات يربطون بين نوع من الجعة ذات القوام السيال وبين عربة غاية فى الصغر وبين الجنس والذكورة، والسياسيون المخادعون يعدون الجمهور بما ليس لديهم أية نية لتقديمه- بل ولم يسمعون عنه شيئا قبل كلامهم بدقائق قليلة، ثم هناك اخصائيو العلاقات المستأجرون الذين يحاولون اقناعنا أن آخر تسرب كيميائى لن يحدث اثرا فى البيئة. أما صناع الصورة لزبائنهم فانهم يصورون لنا أصحاب القيمة المتوسطة على أنهم عباقرة -والتكنوقراط الذين كأنهم من جزيرة سويفت المسحورة Laputian حيث لا يعملون شيئا مهما الا الرؤية والسحر يقدمون علينا فى نهاية الأمر ليصوروا لنا الاطار الزمنى للمشاريع، وهؤلاء المحامون المرتشون فاسدو الذمم وكأنهم من عمالقة رحلات جللفر Brobdignagian يصفون الأشياء والأحداث التى لم تحدث». وهذه البابل الجديدة تصور نفسها على أنها اللغة البسيطة لعامة الناس، ولكن كما يعرف كل من يسمع، فان اللغة التى تعتبر مهمة اليوم هى اللغة التى يصنعها مهندسو اللغة الجدد ومندوبو العلاقات العامة من الصحفيين ووكلاء النشر والعاملون فى ميادين الترفيه والتسليه من الممثلين والمتخصصين فى وسائل الاتصال الجماهيرية والشخصيات التليفزيونية وصانعوا النصوص الاعلانية،

والبيروقراطيون وصناع البضائع المشهورة ورجال التسويق ثم السياسيون وصانعوا صورهم والتكنوقراط والمغنون للأغاني الشعبية.

إن أوصاف العلم الحديث لصناعة وتسويق المشاهير ذائعي الصيت على نمط ومبدأ بجماليون تجعلنا نحس كأننا نسمع شيئا من «العرض المتواضع» Modest Proposal لجوناثان سويفت. فانت لا تكاد تعرف اذا كان الكلام فيه جر للرجل وضحك على المرء عندما تسمع Irving J.Rein يخبرنا فى كتابه عن صناعة المشاهير المعنون «الرؤية المرتفعة High Visibility «أنه فى الأيام القديمة قد اشتهر لنكولن Lincolin بتحريره للعبيد واشتهر نابليون ومعه صورته المألوفة كأنها Logo أو علامته الخاصة بغزو أوروبا. أما اليوم فان المتطلعين للشهرة وذيوع الصيت لا يمكن لهم أن يعتمدوا على مثل هذه الأحوال والظروف». فلحسن الحظ لا يحتاج المشاهير الجدد أن يعتمدوا على الوسائل القديمة لنابليون ولنكولن، وذلك لأن وسائل الاتصال الجديدة لها من القدرة على أن تنتج وأن تذيع صورا فى طول البلاد وعرضها، وبذلك تصنع «الشهرة المصنوعة». بل أن الشهرة قد أصبحت بالفعل الآن مصطلحا قديما. فذيوع الصيت وليس الشهرة تتم باستخدام إليات توليد الرؤية لإنتاج تلك الرؤيا المرتفعة. فالتعرف على الاسم هو المطلوب والذى يتم الحصول عليه هذه الأيام. وهناك من الأفراد من لا موهبة لهم ولا جمال ولا أى طاقة أخرى سحرية جاذبة يُنصحون بأن لا ييأسوا! لأن البشر أصبح من السهل الآن اعادة «تعبئتهم» بأسهل من تعبئة المنتجات الأخرى. فإذا كانت الجعة بعد أن تشرب تظل مع ذلك جعة فان جراحات التجميل وتقويم الاسنان وباروكات الشعر، ونظم الرجيم والتدريبات الرياضية ودروس الالقاء، والاستشارات النفسية ومسائل الثياب إذا تم عرضها فى المكان الصحيح وبين الشخصيات المناسبة فانها قد تجعل أذن أى خزير عجوز صالحة لأن تكون كيس نقودك الحريرى. وكل ما هو مطلوب هو الرغبه فى أن يكون المرء ذائع الصيت وأن يتوفر له المال الذى يدفعه لعمل التغيير المطلوب، وبذلك تستطيع أن تجعل بضاعتك مثل العربات لدى لى إياكوكا Lee Iacoca أو تصبح مثل فرانك بردو Frank Perdue للدجاج أو كارل ساجان Sagan للفلك أو ترومان Capote لفن الصالون أو ارثر شلزنجر Arthur Shlesinger (الأصغر) للتاريخ.

وقد يبدو الأمر وكأنه جنون إلا أننا فى كل يوم نرى هذا التحول عن طريق الصورة والكلمات يحدث كل يوم مع رجال الأعمال والأكاديميين والممثلين والمحامين والأطباء والسياسيين وأى شخص آخر يريد أن يدخل عالم الصيت الذائع المضئ، ومن

السهل على المرء أن يضحك من هذا كله ولكن صناع الصور جادون وراء شئ هو غاية في الأهمية بالنسبة لهم. وكما يقول راين Rein وزملاءه فان «الانجازات ليست انجازات حتى تحملها وسائل الاتصال الجماهيرية». فوسائل الاتصال هذه لها القدرة على أن تصنع الأشياء بما فيها الناس أنفسهم وأن تجعلها أكثر واقعية بمعنى أنها تكون حاضرة لأعداد كبيرة من الجمهور وذلك على نحو أكثر مما تحققه «نظم صناعة الواقع» القديمة. فلست بحاجة لأن تكون شهيرا حتى تكون ذائع الصيت بل أنك اذا بلغت هذه الدرجة فسوف تكون شهرتك حينئذ حقيقية. إن حوادث حياتك الواقعية سواء كانت مثيرة أو بليدة ليس لها واقعية فى ذاتها ولكن وضع «خطة قصة» Story Line وهو ما يمكن أن يصنع حسب الطلب سوف يجعل هذه الأحداث واقعية بالفعل فى وسائل الاتصال الجماهيرية.

ونستطيع نحن جميعا أن نشهد على قوة هذه الكيمياء اللغوية لأن المشهد الجماهيرى يقدم أمثلة عملية عديدة على فاعليتها فى مثل زماننا هذا الذى نرى فيه السياسيين يتجنبون الموضوع ويحرصون على الصورة. وعندما تكفى مسوح الرأى العام لإثبات الحقيقة، وعندما تكون الأخبار هى ما يظهر على التليفزيون. وهذا الموقف له بالطبع جانبه الفاجع الذى يتبدى فى البروباجندا الناجحة للدول الشمولية مثل المانيا النازية أو كوريا الشمالية أو الصين الحمراء. ولكن المسألة لها أيضا جوانبها الحقيقية المضحكة وذلك مثل ما حدث فى قضية واترجيت عندما وقف العالم مندهشا وجون ميتشل John Mtichell هذه «الانشيلادا الكبيرة» Enchilada (كعكة مكسيكية محشوة باللحم والشيللى) وزملاءه كولسون Colson وماجرودر- Magruder ودين Dean و Hunt هنت وغيرهم يستخدمون الكلمات وكأنها عجينة لينة تستعمل للحام الشقوق ليظهروا للعالم أنه لم يحدث شيئا على الاطلاق ثم أن ما حدث لم يكن من مسئولية أحد. وفى دعوى هـ. هالدمان H.RHaldeman أن «ليس هناك أى خلل على الاطلاق» على حين أصبح البعض ظهورهم للحائط من الهزيمة» وعلى حير «تُرك آخرين تحركهم الريح ببطء» ولكن صوته الايجابى قد توجه إلى صناعة اختلاقات سلبية، فاستحالت الرشاوى إلى علاوات فى صورة نقد والإقتحام ليلا للسرقة إلى «احتواء للموقف» والمؤامرة الاجرامية إلى خطة اللعبة».

وعلى الرغم من استمرار الصوت الثاقب العالى للأدب مدعيا أنه «الحجة» الحقيقية للغة فان الكلمات التى تسمع ويهتم بها الناس فى طول البلاد وعرضها هى الأن كلمات أولئك الذين عرفوا كيف يستخدمون لغة جماهيرية جديدة وهى لغة سياسية

بمعنى أنها تقدم للناس ما يريدون، كما أنها لغة تكنولوجية فى استخدامها للوسائل الحديثة للإتصال واختزان المعلومات، ثم هى لغة إقتصادية بمعنى أن مردودها عالى لقدرتها على تشكيل المواقف والاتجاهات بالكلمات. وقد وصف والترليبمان Walter Lippman ، فى كتابه الذى أصبح كلاسيكيا الآن والصادر عام ١٩٢٢ بعنوان الرأى العام، الظروف الاجتماعية الجديدة التى غذت هذه اللغة الخيميائية الجديدة:

«إن العالم الذى علينا أن نتعامل معه سياسيا هو عالم ليس فى متناول أيدينا، كما أنه خارج نطاق أبصارنا وعقولنا. ولابد أن يستكشف وأن نحاط علما به أو أن نتخيله. فالانسان ليس إله أرسطى قادر على تأمل كل الوجود فى نظرة واحدة. ولكنه صنيعة تطور لا يستطيع به إلا أن يلم فقط بجزء من الواقع كاف فقط للمحافظة على بقاءه، وأن ينتزع من سياق الزمن مجرد لحظات من التبصر والسعادة... فالتمثل الشخصى يجب أن يدعم بتمثل للوقائع غير المرئية.. (والتى تسمح) لنا بأن نتجنب الوقوع فى ذلك الوهم الذى لا يحتمل ولا يمكن بلوغه بان على كل منا أن يحصل على فكرة ملائمة وصالحة عن كل الأمور العامة».

فلقد أدرك ليبمان أن الأيام التى كان من الممكن فيها للفرد أن يفهم قدرا كافيا مما يحيط به عن طريق الملاحظة والقراءة فى الكتب قد انتهت مع ظهور المجتمع الجماهيرى. فهناك الكثير مما يحدث والذى كان علينا أن نفهمه غير أن الفهم قد أصبح بشكل متزايد أصعب وأصعب على الفهم.

ولتوفير الاحتياج المطلوب فإن وسائل الاتصال الجماهيرية قد سعت إلى أن تستكمل نفسها، ومن باب هذا المسعى هذا العمود السياسى المسجل نقابيا والمنشور دفعه واحدة فى عدة جرائد الذى يكتبه ليبمان مما يعد مثالا رائعا لهذا المسعى كعمود جاد. ولكن مع استمرار الجرائد والمجلات والراديو والاعلان والتليفزيون فى مد المواطنين بصور لعالم يتزايد تعقده على نحو لم يمارسوه مباشرة، فان هذه الوسائل قد حصلت على القدرة لا على أن تنقل الوقائع بل وعلى أن تصفها أيضا. وبدأت هذه الوسائل تصنع ما يسميه دانيل بورستين Daniel Boorstin المؤرخ المكتبى، بأنه «شبه الأحداث» Pseudo events وذلك فى كتاب مشهور له بنفس العنوان. وهذه الأحداث المصنوعة هى صور أكثر صدقا وواقعية مما اعتاد الناس أن يسموه بالواقع، «فالصور المفعمة بالحيوية قد أصبحت تبز الواقع الباهت، فأفلام السينما الناطقة

الملونة قد قادت جيلا كاملا من الرواد الامريكيين من رواد السينما إلى الظن بأن بنجامين فرانكلين Benjamin Franklin هو مجرد محاكاة مبكرة لجورج أرليس George Arliss كما قاد التليفزيون جيلا متأخرا من مشاهديه ليعتبروا راعى البقر من الغرب هو نسخة رديئة متدنية من John Wayne من جون وين (الممثل). بل ان وادى الجراند كانيون Grand Canyon نفسه قد أصبح نسخة مخيبة للأمال بالمقارنة بالصورة الأصلية التى صنعتها كاميرا الكوداكروم Kodachrome. فالصور التى تقدمها وسائل الاتصال الجماهيرية أصبحت أكثر اثارة للاهتمام وأكثر جاذبية من الحوادث التلقائية. ويواصل بورستين حديثة قائلا «إن الامريكيين المحدثين يرون الصور التى يبتدعها الخيال أكثر واقعية من الخيال» ولهذه الصورة قدرا أكبر من الاحترام والمهابة من أصلها.

وهكذا فان شبه الأحداث المصنوعة هذه تفضل الصوت والصورة على الكلمة المطبوعة ويجب أن تُفهم «السلطة اللغوية» الآن فى حدود التليفزيون والفيديو وشرائط الفيديو والشرائط الموسيقية حيث أن أكثر العلاقات دلالة فى الثقافة الحديثة هى علاقات ترى وتسمع بدلا من أن تقرأ. بل إن الكلمة قد بدأنا نعرف الآن أنها بنفسها وبمفردها قد أصبحت دلاليا ممسوحة بعض الشئ. وقد قام مثلا البرت مهرابيان Al-bert Mehrabian بعدة دراسات مثيرة تشير إلى أن الناس فى المواقف العامة يعطون مجرد ٧٪ من الفهم الكلى لما يقال على حين يقدرون أثر نبرات الصوت بما يعادل ٣٨٪ ويعطون تعبيرات الوجه ٥٥٪.

والواقع أن الابعاد الكاملة السياسية والاجتماعية لقاموس صمويل جونسون لم تتضح الا بعد ما وقع الخلاف بينه وبين إيرل شسترفيلد وبدأت هذه الابعاد تتفتح لما كان قبلا مغامرة عقلية وتجارية خالصة، وعندما ننظر اليوم إلى النظريات اللغوية للغة لدى التفكيكيين فى خضم المنظر اللغوى للثقافة الحديثة ووسط أزمة الأمية وأشباه الأحداث والإعلان وإعادة الصياغة وأحداث فضيحة واترجيت والنشرات الصحفية للبنتاجون ومواقع الحملات السلبية للتليفزيون، فإننا نبدأ فى إدراك أن هناك قضايا سياسية واجتماعية هامة فى ماكنا نعده فقط أمورا اكاديمية. وفى هذا السياق يصبح من الممكن أن ننظر إلى هذه النظريات من منظور لا ينظر إليها فى عزلتها المألوفة بل فى مقابل النظرات اللغوية المنافسة لها ومن ثم يكون الحكم على هذه النظريات ليس فى حدود صدقها بل بالنظر إلى فائدتها ومدى دقتها فى وصف وقائع الكلمات وهى تعمل فى العالم.

وفى إطار هذه الوجهة من النظر فان الأدب يبدو فى دورة المألوف، ليقدم فى هذه الحالة نظرية فى اللغة تتعارض مباشرة مع ما يظن ياللغة أو يعمل بها فى عالم التجربة المباشر وفى الحياة العادية. فلو أننا تعمقنا إلى ما وراء الظاهر فان اللغوى التفكيكى والمدير والمحاسب فى شارع ماديسون .Madison Av قد تكون لديهما نظرة مشتركة ساخرة للغة وفراغ كلماتها وطواعيتها الكبيرة للتشكل، ومع ذلك فإنهما لا يمكن أن يكونا أكثر اختلافا فيما بينهما على مستوى العالم الظاهرى والأمور العملية. فأحدهما يرى أن ليس هناك أى صدق فى اللغة على حين يرى الآخر ان اللغة تصنع الحق. وأحدهما يقول أن النصوص ملتبسة الى ما لا نهاية وانها تفسر بشكل مختلف من كل قارئ على حين يرى الآخر أن الرسالة تجعل الجمهور يستجيب بالفعل بشراء هذا الشئ أو التصويت لهذا الرجل أو الموضوع. فالنظرة الأدبية للغة هى نظرة تحليلية وتشاؤمية تشاؤما عميقا. فهى عندما تأخذ القراءة على أنها الحالة الطبيعية للموقف اللغوى فان النظرية التفكيكية تقرأ الكلمة بصرامة ودقة بل باعتناء جهيد حقا، وتحت الضغوط التفسيرية الجهيدة فان النحو والمنطق والبلاغة تنهار جميعا وتظهر التناقضات فى كل عبارة، على حين يستمر تأجيل المعنى والتنازل عنه إلى ما لا نهاية، ويقوم الإلتباس فى كل كلمة ويظهر الفراغ خلف كل بنية وينهار المعنى تماما فى النهاية. وتبدو اللغة اذن من هذا الاتجاه على أنها خداع أو وهم ويبدو العالم الذى تسميه وتنظمه فى حالة تفكك الى شظايا متباعدة ومتراجعة.

ولكن عملية الاتصال فى مجال العالم العام ومثلا فى التليفزيون فعلا فانها أمر أكثر خشونة ومهمة جاهزة. فالكلمات تحمل فقط جانبا من المعنى وتساندها فى ذلك وتقف ورائها الصور المرئية وتحيطها انواع مختلفة من السياقات الإيضاحية. وصناع الصورة والمهندسين اللفظيين هم جماعة عملية مبتهجة بتفاؤلها وينظرون إلى اللغة على أنها كلام أو نوع مبسط من الكلمة المطبوعة كما تبدو فى الصحافة والاعلانات أو الأغانى الخفيفة المقفاة. والكلمات دائما فى حركة متفاعلة ومصححة لذاتها بحيث لا يكون هناك وقت للنظر والتأمل فى لطائف النحو والمنطق وليس هناك حاجة للإنشغال باللامنطقية أو التناقض لأنها ذات تأثير ضئيل، وكل الصعوبات التى تبدو منها إما لن تكون ملحوظة أو يكون من السهل تصويبها وتقويمها. وفوق كل شئ أخر فان أولئك الصناع للصورة لا شك لديهم فى ان الكلمات فعالة وانها تنقل المعلومات بقدر كبير من الدقة من المستخدم الى المستمتع. وتتأكد هذه الثقة اللغوية كل يوم بنجاح حملات الاعلان وبصناعة الصورة السياسية لرجال السياسة والحملات الخاطفة لرجال

العلاقات العامة ويتناول وسائل الاتصال الجماهيرى ومعالجتها للأخبار.

ولا شك ان السياسة تدخل وتتورط فى هذه المواقف المختلفة للغة والاتصال والمعرفة. فاللغة العمومية تثق أن الأشياء تعمل وتميل إلى «مساندة الوضع الراهن والتى هى جزء عملى منه وتتفق متمشية مع المعتقدات الاجتماعية التقليدية. وهذه النظرة تميل إلى اليمين السياسى على حين أن اعلانات التليفزيون مثلا تعمل أكثر نحو اشاعة نظره مادية مبتذلة لما يسمى «طريقة الحياة الأمريكية» التى لا تشغلها أيه متاعب والتى تتجه للجنس وركوب العربات أكثر من انشغالها بالمنتج ذاته.

اما النظرات السلبية للحركة التفكيكية التى تمثل نقدا نيتشويا يحمل المطرقه نحو اللغة الطبيعة، فهى أكثر كثيرا من أن تكون مجرد نظرات جمالية لأنها تحولت الى أداة عدوانية مغتربة تميل الى مواقف اليسار السياسية والاجتماعية. فالنظرة الأدبية إلى اللغة لا تكتفى بمجرد الحكم بالابتذال وعدم الدقة والتلاعب باللغة العامة ولكنها أيضا جذرية وثورية فى استخدامها للغة على أنها مجرد استعارة تخفى وراءها صيدا أكبر وأثمن. فيقول لنا دى مان «أننا فى هذه التدريبات التعليمية التى تبدو بريئة (لتحليل التناقضات التى لا مهرب منها فى اللغة) فاننا فى الحقيقة نراهن على طرائد وجوائز كبيرة» وليست هذه الجوائز الا التشكيك وإسقاط قيمة المعتقدات التى يقوم عليها النظام الاجتماعى. من مثل المقولات التى تعتبر مشاركة فى اقامة الواقع مثل الذات والانسان والمجتمع والفنان وثقافته والمجتمع الانسانى». ويواصل دى مان حديثه قائلا: إن إجتياب مواضع النقص فى اللغة الأدبية يمدنا بطريقة للكشف عما هو أكبر وأعمق تجذرا وهو الأيديواجيات المتأصلة بتبيان آليات عملها». فالأمر أكثر بكثير من البحث فى مظاهر عدم التحديد اللغوى أو عن تحليل لغة النصوص الأدبية فالحركة التفكيكية تستخدم هذه التدريبات النقدية لرفع الغطاء عن تعسفية وزيف هذه «الأيديولوجيات المتأصلة» التى لا يقل أمرها عن أن تكون المقولات التى يبنى عليها احساس الجمهور بالواقع والمعنى «من تصورات العلية والذات والهوية والحق المكشوف أو المرجعى.. واستعارات الأولوية، والتاريخ التطورى، وعلى وجه الخصوص القوة التلقائية المستقلة للذات على الارادة». والبنيوية والتفكيكية كانت اذن واحدة من الوسائل الاساسية التى اكتسى بها الأدب طابعه السياسى كما أن الكشف عن مظاهر النقص المنطقية فى اللغة كانت الوسيلة لنزع السرية عن الأيديولوجية الصناعية الرأسمالية للمجتمع. وباستخدام هذه النظريات اللغوية فإن الأدب المعاصر واصل ادعاء السلطة اللغوية لنفسه والتى كان قاموس جونسون قد ثبتها وأكد عليها، كما أن الاتجاه الرومانتى

والحداثة قد حاولا الاحتفاظ بهذا الحق للأدب من خلال التصورات المختلفة للغة، ولكن على حين أن البنيوية والتفكيكية قد ظلتا حركتين تثيران الاهتمام عقليا. إلا أنهما قد فشلتا فى تقديم الأساس اللازم للأدب لمواصلة القول بسلطته على اللغة. فالمتأدبون يرفضون باصرار وعماء أن يقبلوا أن المفهوم الأدبى للغة قد سار فى طريق مسدود وانهم قد أبعدوا أنفسهم عن أى دور جدى فى تشكيل لغة العالم، ومع ذلك فالحقيقة أن المعركة قد انتهت وقد عرف العالم ذلك وجعل هذا أمرا رسميا وعبر عنه بما يتلائم ومعه وذلك فى مجموعة قواميسه.

ولقد بدأ المد اللغوى ينسحب من الكتاب الكبار ومن المتخصصين المشتغلين بالأدب منذ زمن طويل. فعندما بدأت جمعية فقه اللغة Philological Society وسير جيمس مرى Sir James Marray فى التخطيط والتجميع للعمل الذى يخلف جونسون من حيث هو معجم الانجليزية الحجة وذلك بالاعداد لقاموس الانجليزية الجديد وفقا للمبادئ التاريخية New English Dicionary on Historical Principles والذى طبع فيما بين ١٨٨٤-١٩٢٨ فانهم قد قبلوا- كما تقول واضعة السيرة الذاتية لمرى، الباحثة K.M. Elisabeth Marray «ان القيمة الأدبية أو عدم القيمة لكاتب بالذات مثل اللطافة أو عدم لطافة كلمة بالذات هو موضوع يجب على العاملين فى اعداد القواميس ان يكونوا تقريبا حياديين تماما بالنسبة له». ومع ذلك ففى التطبيق كما اثبت ذلك شيفر Jurgen Schafer فى دراسة كانت فى حجم كتاب عن الـ OED (قاموس أوكسفورد) قد ظل يفضل لغة كتاب مثل شكسبير وعلى وجه الخصوص أولئك الذين تبثت اهميتهم من خلال المراجع السابقة. وقد وجه هذا الإتهام روى هاريس فى مقال شهير فى الملحق الأدبى لمجلة تيمز عام ١٩٨٢ وكتبه عن أحد المجلدات اللاحقة للقاموس قائلا:

> «إن الحذلقة الأدبية مسيطره على الـ OED ومع عام ١٩٧٢ قد أصبحت هى السياسة الرسمية فيما يتعلق بقبول أية اضافات جديدة. فإذا حدث أن كنت مؤلفا مشهورا فسوف يكون لك الحرية أن تخترع كلمة أو أن تسرق وتنتحل كلمة من لغة أجنبية، والأغلب أن جرأتك سوف تعتبر انك قد «أثريت» اللغة الإنجليزية (أيا كان قدر عدم الجدوى أو عدم الضرورة أو تفاهة التجديد). اما اذا كنت مجرد محرر يكتب فى مجلة محلية أو موظف حكومى يضع مسودة لوثيقة فالأغلب أنه ليس لك أى حق فى

> ادخال كلمات جديدة مهما كانت فائدتها. فهى إذن سياسة تحريرية تسمح بقبول أى شئ فى القاموس ما دام صادرا عن القلم المتميز لأحد أسود الكتابة الأدبية، مثل صمويل بيكيت وكلمته «alhambia» أو فرچينيا ولف وكلمتها «Scrollopina». وليس فى هذا اعتراض على ادراج كلمات هزلية أو مضحكة فى القاموس. ولكن المقصود القول ان الهزل فى القاموس (OED) يجب أن يتلقى الإجازة من مصدر له احترام أدبى. والطريق الاجبارى للاحترام الأدبى هو عن طريق الكلمة المطبوعة».

وحتى مع ظهور عام ١٩٨٩ للطبعة الثانية لأعظم قاموس فى العالم فى عشرين مجلدا بسعر ١,٥٠٠ جنيه استرلينى ومشتملا على المجلدات الأربعة من الملاحق (ولكنه لا يُحَدِث المداخل القديمة) والذى تم اعداده خلال سنوات طويلة متضمنا الكثير من الكلماتِ العامية والخارجة والتى كانت تعتبر بذيئة بالنسبة للطبعات الأولى فرغم ظهور هذه الطبعة الثانية بكل خصائصها الجديدة فان القاموسيون الذين كانوا يحكمون احكاما عاما مطلقة على اللغة والكلمات أما بالأبيض وإما بالأسود«black and white Lexicography قد ظلوا هم اصحاب الكلمة العليا. فالشاعر الناقد Ceofrey Hill الذى استعرض فى الملحق الأدبى للتيمز الطبعة الثانية لعام ١٩٨٩ وقد استغرق مقالة بالكامل الصفحات الثلاث التى أعطاها له الملحق الأدبى ليثبت كيف نجحت الطبعة الجديدة فى تسجيل دقائق التعبير اللغوى للشاعر جيرالدمانلى هوبكنز Gerard Man-ly Hopkins وهو واحد من اكثر اصحاب الخصائص اللغوية المتميزة ومن ادق وألطف الشعراء الذى كتبوا بالإنجليزية.

فما زالت جامعة اكسفورد كما لاحظ منذ زمن ماتيو ارنولد فى كتابة "الثقافة والفوضى Culture and Anarchy تتعلق بقضايا خاسرة فعلى حين أن المؤلف بحكم الشرع أو الوضع النظرى قد يكون هو الحكم السائد فى القاموس الـ OED فإن الواقع ينبئ بهذا التحول للسلطة اللغوية التى بدأت تحدث فى القرن العشرين والتى اعترف بها وتم تسجيلها فى معجم امريكى هو الطبعة الثالثة من قاموس وبستر العالمى الجديد Webster Wew International Dictionary الذى نشر عام ١٩٦١. وقد كانت الطبعة الثانية لقاموس وبستر المنشورة عام ١٩٣٤ قاموسا تقليديا فى افتراضه تلك النظرية التى تحمل اسم آدم وتقول ان هناك انجليزية صحيحة وأن المؤلفون الإنجليز المقننون وكلاسيكيات الأدب الانجليزى هى المواضع التى توجد فيها هذه

الانجليزية الصحيحة. وقد سُمح بادراج الكلمات العامية والتعبيرات الشعبية ضمن مايقرب من ٦٠٠,٠٠٠ مدخل ولكنها كانت جميعا مؤشر عليها ومعلمة بأنها كلمات من الدرجة الثانية. أما الغالب فأن الكلمات وحدها التى اعتبرت مقننة هى كلمات كُتاب مثل شكسبير ووردزورث وبوب وشيللى و ماكولاى وملتون فقد كانت هى التى تعتبر كلمات من الدرجة الأولى على أنها كلمات انجليزية شرعية.

أما الطبعة الثالثة من وبستر فقد جُمعت على أساس مبادى مختلفة فالمحرر الرئيسى لها وهو الدكتور فيليبس جوف Dr. Phillip Gove والذى كان قبل ذلك مستولا عن إدارة مشروع أعمال تحت الاعداد Works progress Administration project التى اعدت على بطاقات كل شواهد قاموس جونسون والتى حفظت حاليا فى مكتبة سترلنج Sterling Library فى جامعة يال، ولكنه فى وضعه لقاموسه فإن جوف قبل وجهة النظر التى تقول أن القاموس يجب أن يكون وصفيا وليس تقريريا descriptive and not prescriptive فكما يقول جوف فى مقدمته للطبعة الثالثة لقاموس وبستر فإن "التصورات المصطنعة عن الصحة أو الاجدر بالتفضيل" artificial notions of correctness and superiority يجب أن يتم التخلى عنها فى قاموس قائم على المبادى الوصفية والتى تعنى فى هذا القرن الديمقراطى أن اللغة هى ما يستخدمها الناس فى كل طرق الحياة وما يقولونها أو يعنونها. والنتيجة لابد أن تكون لغة مختلفة عن لغة جونسون أو مرى. ومعجم الطبعة الثالثة من وبستر أصغر بحوالى ١٥٠,٠٠٠ كلمة من طبعه وبستر الثانية ويندرج فيه قدرا أكبر من كلمات المصطلحات المهنية كما أن الفارق بين العامى والشعبى واللغة الراقية قد كاد يختفى. ولكن علامات النطق والمعانى تزداد على حين يقل استعمال الكلمات اللاتينية كما تتوقف اشارات الإشتقاق وتختفى إلى حد كبير العديد من التمييزات اللغوية الحادة التى عرفت فى القواميس السابقة.

وقد أثارت هذه السمة الأخيرة الكثير من الملاحظات المضادة فى وقت الطباعة مما جعل من الواضح أن رفع الحديث اليومى إلى مستوى عالى قد تتطلب الكثير من ضياع العديد من الفوارق المميزة فى اللغة. وقد لعب دوايت ماكد ونالد دور اللورد شستر فيلد لقاموس وبستر فى طبعته الثالثة وهكذا يوجه الانتباه فى نقده الحاد بعنوان "الوتر غير المنضبط" The string Untuned إلى الطريقة التى اختفت فيها الفوارق وتداخلت بها الكلمات الواحدة فى الأخرى فى الطبعة الثالثة من وبستر وهو يضرب لذلك امثله بالكلمات التالية [التى ستذهب ترجمتها باعتراض الناقد]:

nauseous / nauseated; deprecate /depreciate, forcible / forceful, unexceptional / unxceptionable, disinterested / uninterested.

وكانت نتيجة ذلك كما رأى الكثيرون وتأسفوا على ذلك هو عمل قاموس أكثر ديمقراطية ولكنه أقل دقة كما أنه أيسر لغة ولكنه أقل تحديدا، وهو قاموس لا يتخذ معيارا له الا المعايير الحالية لما ينطق به الناس أو يعنونه.

ولقد دافع صناع معجم ويبستر بكل عناد عن عملهم الذى ظل قويا إلى اليوم ممثلا لقاموس الامريكية الانجليزية المعتمد كلغة أقوى أمة واللغة العالمية فى العالم. كما أنه تمثيل صادق للواقع اللغوى فى ايامنا الذى ليس فيها الا مكانا ضيقا للسلطة اللغوية للكتاب الكبار أو لأعمالهم. ولا شك أن الكثيرين منهم قد ظلوا ظاهرين ظاهريا على صفحات الطبعة الثالثة لويبستر حيث أن كل القواميس تصنع من قواميس أخرى. ولكن ارائهم فى معانى الكلمات لا تحمل من القوة أكثر مما تحمله آراء رجال المسرح مثل بيلى روز Billy Rose أو اثيل ميرمان Ethel Merman أو الرياضيين المحترفين مثل تيد وليامز Ted Williams أو مديرى حسابات الاعلانات والمحامين والمذيعين والسياسيين.. إلخ. كما أن الكتب المطبوعة ليس لها أية أسبقية لغوية على الصور الأدنى مثل مقالات الجرائد والمجلات أو على الكلمة المنطوقة كما تسمع فى الراديو والتليفزيون أو يتم ورودها فى الحوارات والاحاديث. وكما أن قاموس جونسون قد سجل وشجع على تحويل السلطة اللغوية من الاستقراطية إلى مهنة الكتابة فبالمثل فإن الطبعة الثالثة لويبستر كانت علامة أوضحت التحول فى وقتنا للسلطة اللغوية واسرعت فى نقلها من الادب المطبوع إلى وسائل الاتصال الجماهيرية ومن يسيطرون عليها.

وإذا كانت طبعة ويبستر الثالثة قد جعلت هذا الانتقال للسلطة اللغوية شبه رسمى وإن كان بذلك على نحو باهت نسبيا وغير عنيف أو دامى فإن عالم الأدب قد ظل يحارب معركة مريرة فى الصفوف الخلفية للسيطرة على اللغة. وقد ازدهرت صناعة كاملة كان جورج أورويل Georgr Orweil كاهنها الراعى من «قمة الأخبار» news peak وكتابه «السياسة واللغة الانجليزية نصها المقدس». ركانت هذه الصناعة قد قامت لتحاول احتواء ما اسمته الانصهار اللغوى. وكان هناك عدد من الكتاب مثل ادوين نيومان Edwin Newman ووليم سافير William Safire (الذى عمل بعض الوقت كاتب خطابات لسبيرو اجنو! Spiro Agnew) وجون سيمون Joha Simon وغيرهم الذين كتبوا اعمدة منتظمة يتنبأون فيها بنهاية المدنية لأن صيغة المصادر تقسم والأفعال الانجليزية مثل can/may/should/would لم يعد يفرق بينها. وقد شكل

المجلس الوطنى لمدرسى اللغة الانجليزية National Council of the Teachers of English قوة عمل كان كلامها ملتبسا غامضا لمحاربة ما اعتبروه بربرية لغوية. وقام من بينها ريتشارد ميتشيل Richard Mitchell من كلية ولاية جلاسبورو بنشر كتيب بعنوان النحوى السرى Undergouud Grammarian كما ان مجلة «عرض احداث التعليم العالى Chronicle of higher Educaion نشرت مجموعة من العروض الساخرة لمدرسى اللغة الانجليزية الجزعين لحد الخبل بعناوين مثل " لم اعد قادرا على تدريس الإنشاء بعد اليوم" و العنوان نفسه بهجائه يعبر عن ذلك "J Cant Teech Comps No more" ولكن المقاومة الحقيقية القوية والتى لم يوقفها شيء سواء نتيجة لعدم تأثيرها أو نتيجة لأن المعجميين قد استسلموا إلى مهندسى اللغات وإلى الاهتمامات السياسية والمالية التى يخدمونها، فقد ظلت هذه المقاومة هى مقاومة الأدب ومفهومه المؤسى المعاصر للغة العامة على أنها إدعاء فارغ. ولكن لحظة الامتحان لصدق هذه النظرات الأدبية العقلية قد جاءت مع حدث لم يكن فقط ذو أثر حاسم فى ماكشف عنه من علاقة بين اللغة والعالم الخارجى بل وأثبت ايضا ما هى «القضايا التى تتطلب الشجاعة والصمود والتى اصبحت موضع الرهان فى نظريات اللغة.

ولقد توفى بول دى مان عام ١٩٨٣ وكان دى مان بمثابة ماندرين Mandarin للأدب (كبير مثقف فى بلاط الحكومة الصينية القديمة) منعزلاً، ولكنه مدرس للأدب ذو أسر وجاذبية لصفوة هارفارد وكورنيل وجون هوبكنز وييل. وفى سنوات عمله الأخيرة كان أحد قادة التفكيكيين وقد استطاع أن يضيف إليها قدراً كبيرا من المهارة اللغوية فى انتزاع الدلالات المتعارضة من النصوص. وقد ولد فى بلجيكا عام ١٩١٩ وهاجر إلى الولايات المتحدة بعد سنوات قليلة من نهاية الحرب العالمية الثانية ويعد أن عمل بعض الوقت فى نيويورك مدرسا فى كلية قريبة من هناك شق طريقه إلى مدرسة هارفارد لليسانس يدرس الأدب المقارن ثم ،أصبح عضواً فى جمعية الرفاق Society fellows ذات المكانة العالية. وتولى عده مناصب متميزة الواحدة بعد الأخرى. وفى جامعة بيل فى السبعينيات والثمانينيات حيث أثمرت بحوثه فى التفكيكية وأصبح عالما ذو شهرة عالمية ومدرسا ذو قدره فائقة واستطاع بقدرته العقلية وبشخصيته الساحرة أن يكون علاقات غير عادية فى قوتها مع المتخرجين من طلبته. وكانت قواه فى جميع النواحى فائقة على المعتاد وكان على المرء أن يقترب منها مباشرة ليقدر قوتها حقيقة. وقد كان موته بالسرطان وهو فى الرابعة والستين فاجعة لكل من عرفوه.

وقد كان من الممكن ان تظل نظريات دى مان فى برجها العاجى لولا انفجار

فضيحة بعد موته بقليل. ففى ١٩٨٧ كان طالبا بلچيكيا يعمل لتجميع مادة لرسالته فعثر على مجموعة قطع صحافية عن موضوعات ثقافية كتبها دى مان فى الاربعينيات اثناء الاحتلال النازى لبلجيكا ونشرها فى جرائد يسيطر عليها الالمان واستخدموها فى الدعاية الفاشيه. ولم تكن تلك القطع على أى نحو من أنواع الدعاية الغليظة ولكنها كانت على أية حال تتبع الخط السياسى للحزب النازى وتعالج موضوعاتها من اتجاه يسارى أكثر منه يمينى وتتناول أمورا ذات خطوره حاسمة مثل الخصائص العرقية وأهمية وضع صالح الدولة فوق صالح الفرد و دور المانيا فى مدنية أوروبا، وأهمية ضرورة العمل مع النظام العالمى الجديد. ومن بين كل هذه القطع كان هناك مقال فظيع حقا بعنوان "اليهود فى الأدب المعاصر les juifs dans la Litterarature actuelle وهى منشورة فى صحيفة Le Soir المساء التى تسيطر عليها المانيا بتاريخ ٤ مارس ١٩٤١. وفى المقال كان دى مان يعبر عن رأية فى أن اليهود ماداموا لم يقدموا شيئاً للأدب الأوروبى "فمن الممكن أن يعتبر المرء أن التفكير فى حل للمشكلة اليهودية يتجه نحو إقامة مستعمره يهودية معزولة عن أوروبا، لن يترتب عليه أى نتائج سيئة للأدب الغربى" وختم دى مان مقالة قائلا: «إذا ما أرسل اليهود إلى مدغشقر أو إلى أحد الاماكن الاخرى "المنعزلة عن أوروبا فان الثقافة الغربية" التى تناقش حاليا لن تفقد فى نهاية الامر إلا قلة من الشخصيات الأدبية ذات القيمة المتواضعة وسوف تواصل هذه الثقافة كما فعلت فى الماضى التطور وفقاً لمبادئها التطورية العظيمة".

ولما لم يكن الحل المطروح لحل المشكلة اليهودية بالطبع هو"اقامة مستعمره يهودية منعزلة عن أوروبا" ولكن معسكرات اعتقال مثل اوشفيتز وداشو Auschwitz, Da-chau وما فيهما من غرف غاز. وقد كان أحد المعسكرات المستخدمة لتجميع اليهود قبل شحنهم إلى الشرق فى مكان فى بلچيكا عندما كتب دى مان ماكتبه وأن كان من غير المؤكد أنه كان يعرف بذلك.

ومع انتشار معرفة الكتابات المبكره لدى مان فإن الفضيحة كبرت كما ظهرت للضوء أيضا ظروفا أخرى. فقد عُرف أن عم دى مان وهو Henri de Man الذى كان دى مان قريباً منه جداً كان يعمل بمثابة كويسلنج وكان ذلك من مرتبة عالية وإن كان غاية فى الغرابة فلم يكن من المعتاد لشخص فى عمر دى مان وتجربته أن يسمح له بالكتابة لاكبر الصحف السياسية فى هذا الوقت. كما أنه قد نجا من أن يرسل به مع أحدى مجموعات العمل المتطوعين من بلچيكا إلى المانيا وهو الأمرالذى كان مقدرا على الكثيرين فى مثل سنه. ومع ازدياد البحث والتنقيب اكشفت مقالة طويلة كتبها چميس

اطلس James Atlas في مجلة نيويورك تميز (٢٨ أغسطس ١٩٨٨) وتقول المقالة أن دى مان ذهب إلى نيويورك بعد نهاية الحرب بعد أن اشترك فى عملية مريبة فى. مغامرة للنشر فى بلجيكا. وانفصل بعدها عن زوجته وأولاده الثلاثة– أو على الأقل قد أرسلوا إلى أمريكا الجنوبية عندما جاء هو إلى نيويورك – ولم تجمتع العائلة مرة أخرى بعد ذلك. وبعد أن حصل على وظيفة تدريس فى كلية بارد Bard بفضل معونه عدد من متأدبى نيويورك وخاصة مارى ماكرتى Mary Macarthy تزوج مرة أخرى قبل أن يكون هناك طلاق. وقد ظل هذا الماضى بفضائحه مدفونا لعده سنوات ولم يعرفه حتى المقربون إليه بل أن معظم هذه التفاصيل مازالت إلى الآن غامضة وغير مؤكده حسب تصميم اصدقاء دى مان والمعجبين به على رفض الدخول فى تفاصيلها أو السماح للأخرين بذلك. وقد كانت هناك محاولة لاعتباره متعاونا نازيا عندما تقدم بطلب الحصول على جواز سفر بعد بدء دخوله فى دراسة الليسانس بهارفارد ولكنه قد أعد خطابا يبدو أنه أرضى الأستاذ ريناتو بوجيولى Renato Poggioli الذى كان مسئولا عن «جمعية الرفاق» ورد دى مان فى الخطابات على اتهامات متهميه المجهولين.

ويهذا اختفى الماضى حتى أدت شهرة دى مان بأحد الطلبة الخريجين وهو يفتش فى احد الارشيفات فى بلجيكا أن يلاحظ وأن يوجه الانتباه إلى هذه المقالات الخطيرة التأثير لمواطنه الشهير. ( ويبدو أن الطلبة الخريجين وهم يتجولون فى المخازن فى البحث عن موضوعات لرساتهم قد أصبحوا احد مصادر الخطر الكبرى فى الحياة الاكاديمية). وعندما أصبح الموضوع معروفا تحركت المشاعر العنيفة لكل الاطراف المعنية. فأصدقاء دى مان الكثيرون بعلاقاتهم الطيبة معه وطلبته القدامى الذين كانوا مرتبطين به رباطا غير عاديا وهذا العدد الكبير من رجال الأدب الذين كانوا ملتزمين بالتفكيكية قد اتجهوا جميعا الى نفى ان يكون ماكتبه دى مان خلال الحرب كان امراً هاماً وانه حتى اذا كان هاماً فليس هناك صلة بين حماقة الشاب وعمله الجاد بعد ذلك. فهذه القطع المبكره، كما يقول المدافعون، قد كتبت عندما كان صغيرا جداً وفى زمن من الاضطراب الكبير والخوف. كما أنها لم تكن من السوء على أية حال بمثل ماكان يكتبه الاخرون. فلندع الموتى يدفنون موتاهم. ثم يقول المدافعون أن ليس هناك علاقة بين أراء دى مان السياسية المبكره حتى ولوكان متعاونا مع النازية وبين نظرياته الأدبية المتأخرة حتى وأن كان يدين فيها إلى كتاب لهم صلات بالنظريات النازية مثل نيتشة وهيدجر، ويحتجون بأن الأفكار والحياة منفصلة الواحدة عن الأخرى كما يفعل

معظم رجال الأدب. وقد يجب حينئذ مهاجمة اراء روسو الذى كتب عنه دى مان بكل فصاحة عن رأية فى الخير الطبيعى فى الانسان، وذلك بإثارة حقيقة أنه أرغم عشيقته على أرسال كل أطفالهم إلى بيت للأيتام واللقطاء.

أما مقالة اليهود فى الأدب المعاصر فقد خضعت هى نفسها للتفكيك وذلك على يد أبى التفكيكية والصديق الحميم لدى مان. فقد قام جاك دريدJacques Derrida بمحاولة اثبات أن تناقضاتها اللغوية و معايبها الدلالية تسمح بتفسيرها، لا على انها دعم للمواقف النازية السياسية بل لإزاله القيمة السرية لهذه المواقف. فالمدافعون من أمثال دريدا كانوا حريصون على وجه الخصوص للتدليل على أن نظريات دى مان التفكيكية حول غياب المعنى المحدد للكلمات والنصوص لايمكن اعتبارها دفاعا من جانبه اقامه فى أواخر حياته عن الخطيئة التى كتبها فى شبابه. فاذا كانت الكلمات لايمكن أن تعنى أى شىء محدد فكتابات دى مان المبكره لم تكن تعنى ابداً شيئا واحدا مثل حل المشكلة اليهودية، وعلى ذلك فلم يحدث أذن أى ضرر. ولم يكن المدافعون عن مان أكثر رضاءا عن التفسير النفسى الاكثر قربا والذى طرح لتصوير نظريات دى مان التفكيكية على انها رفضه، بعد أن نضج فكرة، لالتزامه الشبابى بأيديولوجية مطلقة قاتله وتوصله إلى انكار مثل هذه الاتجاهات الشمولية أو النظريات التى تقول بالجوهرية essentializing .

وعلى الجانب الأخر فإن المعادين لدى مان وللتفكيكية كانوا يصرون على أن ماكتبة دى مان هو كتابه ضد السامية بلاشك وذلك فى وقت كان اليهود فى أوروبا يذبحون ولم تكن هناك أى وسيلة لتجاهل أو تبرير ما كانوا يعتبرونه تعاونا وانتهازية عن وعى وقصد، وتواصل هذه الحجة هجومها لتصر على ان نظرياته الأدبية المتاخرة لايمكن فصلها عن حياته المبكرة ولكى يجب النظر اليها على انها استراتيجية معقدة قد أتقنت صياغتها وتطويرها طوال مسار الحياة لكى ينكر لنفسه وللآخرين أنه قد ارتكب شيئا أو حتى أن شيئا ما قد حدث. وقد عبر عن هذا ستانلى كورنجولد: Stanley Corngold بكثير من الانفعال قائلا: «إن اعمال دى مان النقدية (التفكيكية) تعتبر ذات معنى ودلالة اذا نظرنا إليها على أنها صدفة حامية و بيت نقال يحميه. أما أن يواصل تدريسها وهو يتظاهر بانه قد نسى بداياته فى التعاون مع النازية فهذا بمثابة اللعب فى حفلة تنكرية – وحياة، هى على وجه الدقة مجرد نص".

وبالنظر إلى محاولات دى مان ازاحة السرية والغموض عن تصورات ومفاهيم الذات و"الفاعل العارف المريد" فمن السخرية أن نشهد كيف كانت شخصيته واقعية

وظلت كذلك حتى بعد وفاته. فقد ظلت شخصيته حية فى هذا الاصرار العنيد من اصدقاءه على تبريره " هو " ومن اعداءه على لعنته " هو " كرجل وإنسان . فكل النقاشات كانت تدور جميعا حول كيف كان وما فعل. ولكننا لن نستطيع أبدا أن نعرف دوافعه ويبدو أنه ليس أمامنا من خيار إلا أن ندعه فى حاله ونكتفى منها بالوقائع التى كانت بارزة أمامنا. ولكن ما لانستطيع أن نغمض عنه اعيننا فى قضية مان "هو قوة الكلمات وقدرتها على البقاء «وأن تتكلم بمثل هذا العضو المعجز". فتلك القطع القصيرة التى هى من الصحافة اليومية فى الأصل، وهذه الكتابات المكتوبة للاستهلاك وكسب الرزق أو تسلية المتلقى من الجماهير، أو هذه الدعاية التى كان متصورا بها أن تخدم اللحظة السياسية- تظل هذه القطع راقده فى المخازن المتربة لمدة خمسين عاما حتى تأتى الهة الانتقام أو تقدم بخطوات موقعة.. مثل الكارثة فى الكوميديا القديمة كما يعبر بذلك أدموند فى مسرحية الملك لير، وتقدم حين تحين لحظتها بدقة لاتصدق مثل آلة كوكتو الجحيمية. وعندما تفعل ذلك فان اللغة تتكلم بصوت كصوت الوحى والنبوءه فى التراجيديا القديمة فلا تعبر عن المعانى البسيطة للكلمات الأصلية ولكنها تعبر بكل القوة السحرية المستمدة من المحرقة ومن كل حوادث الخمسين عاما الماضية عن تلك الكلمات التى كتبها مان ليقول: «وعندئذ نرى أن حل المشكلة اليهودية الذى يتجه إلى اقامة مستعمره يهودية معزولة عن أوروبا لن يترتب عليها أى نتائج مؤسفة سيئة بالنسبة للحياة الأدبية فى الغرب».

وقد كانت هذه الكلمات من القوة حيث تولد عنها فيضان من كلمات أخرى فى المجلات والجرائد وفى مؤتمرات البحاث والدارسين وفى المجلات البحثية المتخصصة إلى جانب اعادة طبع كل الكتابات الصحفية التى كتبها دى مان وهو شاب ومجموعات من كتاباته النقدية المتأخرة مهما كانت قصيرة أو ضئيلة. وتوالت المقالات واحدة بعد الاخرى تنظر فى كل تفاصيل ممكنه وتقدم كل تفسير ممكن لما حدث وما قد يعنية ما حدث. وقد يكون الأمر أن التفكيكية كان لها دائما مذاقا شيطانيا، وقد يكون ظهور نازيون قدامي من امثال كلوس باربي Klaus Barbie أو كورت فالد هايم ومحاولة تصفية الحساب معهم فى نفس الوقت الذى بدأت تتجمع فيه فضيحة دى مان، قد يكون ذلك كله مما دفع وسائل الاتصال الجماهيرية أن تلتقط قصة مان وأن تنشر المزيد من الكلمات عنها. وفى هذا الوقت ايضاً نشرت كتب عن الفيلسوف الالمانى هيدجر تتساءل عن الصلة بين فلسفته الفنومنولوچية وبين السياسات النازية مما وجه مزيدا من الاهتمام إلى مان والى التساؤل عن وجود صلة بين الفاشية والتفكيكية

التى قامت جذورها فى الفلسفة الفنومنولوچية فى القارة الأوروبية. وكان البحاث القريبين الصلة للتفكيكية واصدقاء دى مان شديدو والحساسية بهذا الموضوع فدارت مناقشات حامية حول الموضوع فى المجلات وحوارات ونقاشات فى مؤتمرات مختلفة. واخيرا فان كل ما عثر عليه من كتابت دى مان الصحفية خلال الحرب وقد بلغت ١٨٣ قطعة نشرت كلها فى مجلد بعنوان. «صحافة دى مان اثناء الحرب ١٩٣٩ -١٩٤٣. «ثم ظهر عام ١٩٨٩ مجلد مصاحب له بعنوان «اجابات على صحافة دى مان الاثناء الحرب Responses on Paul de Man Wartime Journalism وكان المجلد مطبوعا على عمودين فى صفحات من القطع الكبير (Folio مصحوبا بتأريخ تفصيلى للأحداث فى بلجيكا اثناء الحرب) بالاضافة إلى ٣٨ مقالا «مع و ضد» تكشف بدقة فريدة عن كل جوانب الموضوع.

وفى هذا الإطار اللغوى المتوسع بسرعة شديدة فإن نظريات مان التفكيكية المبكرة التى تسقط من اعتبارها أى واقع خارج النص وتقلل من شأنه «وتتناول الأثر الموهن لاعادة صياغة النص بالفاظ اخرى»، «وتبين أن الابعاد الأدبية للغة تغمض اذا ما خضع المرء فى نظرة غير نقدية لسلطة المرجع»، «وتعتبر المقابلة بين العلامة والمدلول هى اسطوره، وتطالب باتباع نظام صحى وقائى للدلالة» - كل هذه النظريات قد أصبحت وكأنها تحمل خطيئة الكبرياء Hubris، وعقابها التى صورها سوفوكل فى تراجيدياته. واذا كان لاشك ان شئيا من عدم التحديد التفكيكى يحوم بالضرورة على دوافع مان، غير أن التقابل بين العلامة والمدلول " لايمكن أن يكون مجرد أسطورة بل أصبح واقعا مسيطرا غلابا. فكلماته التى اعيد اكتشافها قد حملت معها إلى الوجود فيضانا من تفاصيل العالم التى ظهرت فيه أعماله الصحافية. وكان هذا الفيضان دائما قائما ولم يختف أبدا فى ما نسميه الماضى. ففى هجومهم عليه أوفى دفاعهم عنه وصف البحاث معسكرات الاعتقال فى بلجيكا وشحنات اليهود التى أرسلت إليها وأعداد فرق العمل التى ذهبت إلى المانيا وتواريخ سفرها، ثم إستيلاء الألمان على وسائل الإعلام البلجيكية واالسياسة التحريرية وكتاب صحيفة "المساء" واسمها الذى اطلق عليها "المساء المسروق" ثم سياسات عم دى مان ومكانه فى الحكومة، واين كان دى مان يعيش على وجه الدقة وكيف حصل على الشقة التى يعيش فيها ثم ماهى علاقته مع بقية اعضاء عائلته، ومحاولة الهرب من اوروبا ١٩٤٠ وهكذا .. وهكذا.. الخ. فبدلا من أن لا يكون هناك شئى خارج النص فالحقيقة أن كل شئ كان فى الخارج منتظرا أن يستدعى إلى الواقع بقوة الكلمات. ومن بين كل الأحداث التى استدعتها

كلمات دى مان كانت المحرقة اكثرها بالطبع حدة فى واقعيتها. وكذلك كان اصرار اليهود على أن لا تنسى أو أن ترد فى الذاكرة إلى مجرد حادث تافة. وبالتالى فإن كلمات دى مان عن "المشكلة اليهودية" لم يكن من الممكن أن تتجنب ما اسماه ساخرا "سلطة المرجع"مما جعل هذه الكلمات ايا كان وضعها المنطقى مرتبطة دائما تستمد معناها من احداث العالم.

وقد اخرجت قضية دى مان الحركة التفكيكية من مجال الفكر الخالص ووضعت النظرية رغم ما أبدته من احتجاج أو محاولات للتملص والتخلص فى داخل السياق الانسانى الحى. فلقد واجهت القضية الحركة التفكيكية بالواقع الانفعالى الفظيع للمحرقة ورفعت اسئلة مثل: هل كانت هى ايضا مجرد نص؟ وهل من الممكن لمعناها ان يخضع للتأجيل والتعطيل اللانهائى؟ ثم هل يمكن تفسيرها باية طريقة يمكن اعتبارها مناسبة؟ وامام كل هذه الاسئلة وعلى الرغم مما كشفته قضية دى مان من كشوف مذهلة فإن صاحب المنطق كان بمقدوره، بل وهذا ما فعله بالفعل، أن يجيب عليها كلها "بنعم". وواصل التفكيكيون محاولة اثبات أن الكلمات غير محددة وأن كل نص له فائض كبير من المعنى وأن التفسير هو دائما لانهائى وتعسفى واخيرا أن العالم كما يدركه الوعى ليس الا سلسلة من النصوص العارضة. وعندما تختبر اللغة من هذا المنظور فانها تبدو دائما فى حالة من التكسر والسقوط وأنها تتفتت وتنهار إلى لاشئ تاركة آثارا ورسوما وحفرا وثقوبا وتناقضات، ومعانى تقليدية، ونكوصا دائما، وتحصيل حاصل، ولا شئ خارج النص كما أنها لاتاريخية وتشير إلى ميتافيزيقا للحضور والشهود حيث لاشيء الا الغياب وعدم التحديد والتمركز فى المنطق والاختلاف والحاجة إلى الاضافة والتكميل وغير ذلك من مواضع الضعف المنطقية.

ولكن لغة العالم حيث تؤدى الاشياء وتصنع وتباع فانها تنظر إلى اللغة من وجه نظر عملية وليس من وجهة نظر شديدة المنطقية. وتكون نتجة هذه النظرة مبالغة فى الثقة اللغوية تثير الرهبة وكثيرا ما تكون باسلة لاتهاب ولكنها احيانا أخرى تكون ساخره انتهازية وفى الأغلب غير خلقية لاتعرف الوقار بل النهم والتعجل واظهار المهارة واليقظة الدائمة لما يمكن أن يصنع بالكلمات. فالكلمات ليست اشياء منعزلة باهتة بل هى سحرية فى مقدرتها على الاستدعاء والتشكيل والسيطره على الاشياء. وقد تكون فى عينىَ الفيلسوف مجرد خدعة أو حيلة كبيرة ولكن ماذا تملك احاديث الفيلسوف القصيره من امتيازات امام الدليل الذى نعرفه طوال حياتنا لقدرتنا على تقرير ما هو واقع وما هو حق؟ فالكلمات تعمل فى العالم وهى تجعل الناس اغنياء أو فقراء

وتجعلهم سعداء أو أشقياء، حكماء أو حمقى، فهل هناك دليل افضل من ذلك على قوة الكلمات وامتلائها بالمعنى؟

لقد كانت هناك ازمان كان فيها الأدب هو الصوت الرائد فى هذا النشاط اللغوى المزدحم بشخصيات شكسبير " تأكل الورق وتشرب الحبر" أو مثل أو باش جونسون الذين يسرقون فى استخدام مصطلحاتهم أو مثل شخصيات ديكنز الذين يتحدثون بكل لهجات العالم أو مثل شخصيات جويس يتلاعبون بكل الكلمات. ولكن يبدو أن هذه الأيام قد انقضت وانصرف الأدب عمليا ونظريا إلى نظره سلبية للغة فلم يعد يقدم نفسه على أنه كما يقول شكسبير " الفرح الكبير للغات" بل فى صوره هذه البربرة اللفظية لمسرح ببكيت أو النار الباردة لروايات نابوكوف. إننا بالطبع لم نعد نعيش فى فجر حماس لغوى فقد سمعنا الكثير من الكلمات وتعلمنا أن لانثق بها. ولكن على الرغم من أن هذا لايبدو فى شعرنا وروايتنا فإن العالم مازال مليئا بالثقة فى الكلمات. فأى الجوانب سوف ينتصر وأى النظريات تعتبر أقرب إلى الموقف الذى نحيا فيه فى الواقع، وبأى موقف سيربط الأدب نفسه من هذه المواقف. لقد أصبح ذلك واضحا كل الوضوح منذ فاجعة كتابات بول دى مان.

# الفصل الثامن

## شجرة المعرفة

## حضور الأدب فى العالم الاجتماعى

تفرض علينا اللغة شئنا أم أبينا أن نستخدم عبارات مثل " الأدب هو هذا" أو الأدب هو ذاك". وهذا يجعل للأدب موضوعية أو يعطي له جوهرية essentialize. وكل من الجمهور العام أو أولئك الذين التزموا مهنيا بالكتابة أو الدراسة الأدبية فانهم يتكلمون أو يكتبون بانتظام وكأن الأدب هو شيء موضوعي محدد يمكن أن يحدد له مكانا وأن يحلل وأن يوصف بطريقة علمية. بل وحتى أولئك الشكاك المحدثون واعنى بهم اصحاب النظريات التفكيكية فانهم يطرحون نظريات للأدب تفترض ضمنيا أو على الأقل تتكلم عنه على أن له واقع موضوعي محدد. فهم يقولون»: أن النص الأدبى يؤكد وينفى فى نفس الوقت سلطة وحجية شكل واسلوبه البلاغى" . ولكن لما كان الأدب ليس له واقع موضوعي وليس هناك اتفاق اجتماعي حاسم عن ماهو فإن المناقشات الكثيرة فى الماضى والحاضر حول ماهو الأدب كانت بلا جدوى كما كانت غير حاسمة.

حقا إن الأدب واقعي حقا ولكنه يوجد فقط على نحو متشظى فهو يوجد فى المقام الأول فى نصوص مقننه قد اعتبرت فى وقت معين على أنها أدبية، ولكنه يوجد أيضاً فى قطع مثل تواريخ حياة المؤلفين، والنقاشات النقدية والتواريخ الأدبية، وبرنامج دراسى فى الجامعة، وفى النظريات الجمالية والعروض النقدية والمجلات الأدبية وفى أمور قانونية مثل حقوق التأليف وحقوق الفنانين، وفى تصورات ومفاهيم اللغة وحتى فى هذا القسم الموضوع تحت الحرف p فى التصنيف المكتبى لمكتبة الكونجرس وهكذا.. إلى آخره.. وقد تعددت النظريات عنه كما تعددت مضامين هذه النظريات. فقد قيل أنه تعبير عن قوى أو قدرات نفسية خاصة – كالخيال الإبداعى أو الايد Id أو تفصيل مدروس لخصائص صورية معينة– مثل الاستعارة أو الكناية– وقيل أنه صلة خاصة بين الكلمات والواقع– فهو اما يحكيها متخيلا أو يحاكيها أو يرمز لها.

وقد استقر الأدب ورسخ الى حد بعيد كما تم تعريفه على نحو أكثر تحديدا فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين عندما أصبح مؤسسياً فى برامج الجامعات الدراسية وفى نظريات رومانتيكية وشعرية حديثة وفى صنف من تصنيفات المكتبة. ولكن أجزاءه ظلت مع ذلك متعددة غير متسقة ومتغيرة وظلت مجموعة توليفية من نصوص لا نهائية فى نوعيتها ففيها الملاحم البدائية أو دعاوى دينية أو دعايات للدولة أو أغانى غرامية أو ترانيم جنائزية الخ.. الخ.. ومن ناحية الأحكام الشخصية الذاتية فليس هناك فردان يتفقان بدقة أو اتفاقا كاملا على ما هو الأدب. كما ليس هناك مجموعة قد استطاعت حقا صياغة وتبنى برنامجا أدبيا. وليس هناك فرد يفكر فيه دون شعور بالغموض ودون الوقوع فى تناقضات. حقا ان هناك تماثلات متكررة مثل الشعر

والنثر أو أنواع من قوالب الأجناس باقية مثل الغنائية أو الملحمية أو الدرامية. ولكن التعاريف والخصائص الصورية لهذه النماذج الأدبية تتغير ولا تجمع القطع ابدا في نظام كامل متسق، وكما هو الحال مع كل الموضوعات الثقافية فلم تتوفر الطاقة أو الاهتمام أو الاتفاق على وضع الأدب كله معا وهكذا فقد ظل الى الابد غير كامل. فهو لا يمكن أن يوضع في مكان واحد لأنه نشاط أكثر منه شئ. وهو دائما في حالة عمل وتغير وليس هو فكره أفلاطونية للأدب أو روح هيجيلية أدبية Geist تكشف عن نفسها في مسار الزمن ولكنه أقرب إلى أن يكون مثل سلاسل فتجنشتين لا يتفق للأول أو للأخير منها خصائص صورية مشتركة ولكنها تترابط فقط بكونها أجزاء من تاريخ من التغير. وهو يستبقى دائما بداخله أجزاء من الماضى ولكنه يعدلها ويحورها دائما وفقا للظروف وللاحتياجات والاهتمامات الجديدة. وقد سمى شعرا وبلاغة ثم آداباً جميلة belles letrres والآن يسمى أدبا وعن قريب قد يصبح شيئا لم يسمى بعد.

ولكى نفهم عدم موضوعية الأدب التى لا مهرب منها علينا أن نبدأ بادراك عدم جدوى المناقشات التى تفترض، كما تفعل معظم الكتابات عن الأدب أن هناك «شئ» نسميه أدبا وأن من الممكن أن يوصف بدقة أو عدم دقة. وأنا بهذا لا أعترض على هذا النوع من التعميمات اللغوية غير المحكمة التى تجعل أية مناقشة ممكنة- رغم قولى «بعدم موضوعية الأدب التى لا مهرب منها» وهى عبارة قد استخدمتها عدة مرات فى هذه الصفحات، وكل ما أريد قوله أنه لا يحق لأحد أن يخلط بين هذا الاتجاه البلاغى لإصطناع الاسمية nominalization فى التعامل مع الأدب مع الصدق الحرفى فيضيع وقته حول ما هو الأدب وما ليس هو. اما ما نستطيع أن نفعله بدرجة من اليقينية فهو أن نقول أننا معه ننشغل بنشاط له معنى وأن نقبل أن كل نشاط أدبى من كتابه القصيدة إلى إقامة نظرية شعرية منهجية أو تدريس عمل أدبى أو تجميع قطعة من التاريخ الأدبى مثل الكتاب الذى بين ايديكم، علينا أن نقبل أن هذا النشاط هو فى نهاية الأمر حجة على أنه من الممكن، والمناسب، والمفيد، أن نفكر فى الأدب، على الأقل لبرهة ما، على أنه هذا أو ذاك. فالوصف للأدب ليس علما ولا يمكن أن يكون فليس هناك موضوع ثابت صلب ومنسق بالقدر الكافى بحيث يمكن أن يحلل- ولكن يمكن أن يكون هناك طريقة لان نعطى الأدب قدرة خاصة على أن يدوم وأن نجعله واقعيا فى العالم الاجتماعى على نحو ما.

ففى نهاية الأمر، فى أى مكان أخر يمكن أن يوجد الأدب الا كواقع اجتماعى؟ فهل هو فكرة فطرية؟ أو مثال أفلاطونى؟ أو مقولة من المقولات القبلية مثل الجمال

الكانطّى أو التبادل الفرويدى بين الأنا والإيد (id- ego)، أم هو قدره عقلية مثل الخيال الابداعى؟ أو هو على نحو أكثر تواضعا مجرد مجموعة من النصوص المقننة التى لها خصائص أدبية متشابهة؟ والواقع ان كل امكانيات هذه الأحكام المتعالية قد جربت واستنفدت الآن. أما مستقبل الأدب، اذا كان له مستقبل فالظاهر أنه يعتمد أولا على الادراك الواضح والثابت، ثم العمل على أساس أن الأدب هو واقع اجتماعى طافٍ ومتغير ويوجد جزئيا فى الوعى وجزئيا آخر فى تموضعيات متشظية ولكنها منظمة فى صورة مؤسسية بدائية. وهناك بالطبع مجموعة من النظريات الاجتماعية عن الثقافة، وهى فى أغلبها هذه الأيام صورا مختلفة من الماركسية ولكنها عادة تحصر العلاقة بين الثقافة والمجتمع فى نوع من التفاعل الميكانيكى وتحيل الدافع لإقامة الواقع الاجتماعى إلى لون من المغامرة التى لا يحركها ويدفعها شئ أكثر من النهم أو الرغبة أو الارادة فى السلطة. ولكن اذا كان لنظرية اجتماعية عامة للثقافة وللأدب وللفنون خاصة، أن تكون نظرية ذات فائدة فلابد لها أن تشمل تعقد الواقع الاجتماعى المركب أو Leben-swelt (حياة الدنيا) على حين تمنح الأدب والفنون مكانا له قيمة وكرامة فى هذا الواقع- كما يجب لمثل هذه النظرية أن تأخذ فى الاعتبار حاجة البشر الايجابية لأن يعطوا معنى للفرد ولحياة الجماعة. والنظرية الاجتماعية الملائمة لابد لها أن تعمل حساب للمحاولات المعقدة والانتهازية الذكية التى يصنع بها البشر حياتهم الاجتماعية المشتركة. وقد قدمت فى الفصول السابقة مجموعة من دراسات عملية قصيرة عن الطرق المعقدة التى ادرج بها الأدب والفنون الأخرى ونسجت داخل الشبكة الثقافية. وأريد الآن أن أقدم فصلا ختاميا عن طريقة أخرى هامة وواسعة قد أدخل بها الأدب فى بنية النظام الاجتماعى. وذلك هو نموذج أو مثال «شجرة المعرفة» الذى لا يوحى فقط بمدى تعقد وعدم مباشرة طرق جعل الأدب واقعيا اجتماعيا بل أنه يوضح أيضا أهمية أن يكون الأدب على وعى كامل ومقدرة على الاستجابة بطريقة إيجابية لوضعه الاجتماعى الذى لا مهرب منه.

والأدب لا ينتمى للطبيعة بل لعالم الثقافة التى كان فيكو ومن بعده هوبس Vico & Hobbes الذى نعتبره أول علمائنا الاجتماعيين والذى كان يرى أننا نستطيع أن نفهم عالم الثقافة فهما كاملا لأنه من صنع البشر ولاغراض البشر. فنحن لا نستطيع -كما يقول لنا- أن ندرك أو أن نفهم فهما كاملا الضوء أو المادة حيث أنها عناصر فى الطبيعة مصدرها من خارج البشر. ولكننا نستطيع أن نفهم وأن ندرك الرياضيات واللغة والأدب لأنها جميعها من صنع البشر لخدمة أغراض وأهداف البشر. فالمنتجات

البشرية تكون مفهومة على أنها مثلا غائية teleological فى طبيعتها قد صممت مثلا لتمضى الى مكان ما لغرض معين قد يكون بسيطا مثل مجرد اكمال متوالية زمانية او معقدا مثل الكشف التدريجى عن نظام إلهى.

وفى القرن التاسع عشر صاغ ويلهلم دلتاى Wilhelm Dilthey نظرية فيكو بان قسم المعرفة بين ما أسماه Geisteswissenshaften التى تتكون من موضوعات مختلفة مثل التاريخ والانثروبولوجيا والإقتصاد والأدب وتلك التى تتخذ موضوعها من الدراسة الايديوجرافيك (Ideographic) الكتابة الرمزية أو تموضعات الذهن obecti-vations، والقسم الآخر وهو Naturwissenschaften أو العلوم الصلبة التى يكون موضوعها هو دراسة القوانين nomolhetic أى دراسة الطبيعة. وعالم العقل أو الروح Geist عند دلتاى هو الواقع المركب والذى يفترض الآن بما يعرف باسم علم اجتماع المعرفة فهو عالم مصنوع من المؤسسات والموضوعات والوعى ويندرج فيه من المعمار الى النظم الاخلاقية والفنون مثل الأداب. وفى هذا العالم بتعبير هـ.ب ريكمان H.P.Rickman:

«فإن الفعل الانسانى يستطيع أن يفهم كل ما صنعه كما ان كل العالم التاريخى يمتد أمامنا على أنه مجال للنشاط الإنسانى من تحقيق الآمال البشرية الى معاناة البؤس والاحباط الذى يصيب البشر.

وعالم الطبيعة يلاحظ تعاقب الأحداث ويضع قوانين العلية او قوانين اخرى للحوادث. اما فى التاريخ فنحن لانتعرف فقط أن رجلاما قد رأى فرصة لإعتلاء العرش فراح يعمل لذلك ولكن نعرف أيضاً ماذا يعنى أن يطمع الإنسان فى شىء وأن يكافح من أجله مما يكوّن الصلات الداخلية بين هذه الأحداث. وهكذا فليست الوقائع فحسب بل والروابط والعلاقات بينها توجد مكشوفة لنا».

وفى هذا المتطور الاجتماعى حيث يصنع البشر الحروب ويعبدون الاله، و يبنون المدن ويكتبون القصائد ويرسمون اللوحات ويمثلون المسرحيات لاجل اعطاء حياتهم معنى فإن الناس بذلك يحاولون دائما أن يجعلوا ما يقيمونه يبدو وكانه معطى وواقعى وليس مختلقا مصنوعا لعين المشاهد. فالدين مثلا يصنع وتتكامل داخله النظريات اللاهوتية، كما يصنع الكناكس و الطقوس والكتب المقدسة والقرابين المقدسة واثواب الكهنوت وتاريخ الكنيسة وتعاليم العقيدة فى السؤال الجواب ودرجات الكنهوت وتراتبها، والفن المقدس والتعليم الدينى، والطرد من الكنيسة والقانون الكنسى وكل هذه

الأفكار المختلفة والأشياء والنشاطات التى تصنع واقعيتها والتى تجعلها لاتبدو مصنوعة بل واقعا من وقائع الوجود التى قد وهبها الله وجعلها تتطور تاريخيا فى العالم. وليس الديانه وحدها بل إن كل ماهو ثقافة يظهر باستمرار على أنه اجتماع بيولوچيا اجتماعية او قانون طبيعى وكانما قد اكتشفه العلم وليس مخترعا بفن البشر. وحتى اذا ما اعترف بدرجة من الاصطناعية للثقافة فانها تظل مع ذلك تعتبر أن لها قدماً فى الطبيعة مثلا فى الممارسات الجنسية وعلى درجة أقل فى آداب المائدة. أما عن جعل الأعمال الثقافيه مظاهر طبيعية فإن وعى أولئك الذين ولدوا وعاشوا وسطها ومن يؤمنون بحقيقتها ويموتون من أجل قيمها السياسية فإن الثقافة تكون بهذا واقعية تماما. فلغة الثقافة تسمى وتنظم عالما واقعيا وتتبناه فى تركيب القرابة التى هى حقائق يفرضها الدم أما لائحة تواريخها فإنها تحدد الزمن ، ودعاويها الميتافيزيقية هى واقع، ومدنها وحدائقها هى المناظر الطبيعية وفنها هو الحق والجمال.

فهذا المفهوم لدنيا الحياة Lebenwelt وهى تتشكل فى شكل الواقع تكشف عن تنكر الثقافة فى صورة الطبيعة ولكنها مع ذلك تترك لوقائع ثقافية مثل الأدب والفنون الاخرى أن تحتل مكان الشرف فى النظام الاجتماعى للإشياء على أنها مشارك صالح لصناعة عالم ذو معنى للحياة فى مواجهة طبيعة ماضية بلا توقف ولا تغير فى طريقها الذى لا معنى له، وفى مثل هذا المنظور الانسانى من هذه الوجهة فإن الأعمال الأدبية الفردية تنظم الحياة على نحو له دلالة وغرض كما تفعل روايات ديكنز التى أعطت معنى لمصاعب الحياة فى مدينة كبيرة يضيع فيها الشخص فى القرن التاسع عشر، فمثل هذه الأعمال الأدبية كروايات ديكنز هى جزء من المؤسسة الكلية للأدب، فالنصوص الأدبية نفسها بالإضافة إلى حيوات الشعراء والى تدريس الأدب وكل العناصر الأخرى المكونه للواقع الأدبى تنظم مجالا هامامن مجالات النشاط الإنسانى هو مجال الكتابة أو بمعنى أوسع استخدام الكلمات، وتوجه هذه النشاط إلى الهدف الاجتماعى العام لإقامة نوعا من " الحياة الدنيا Leben Velt المقبول والمصدق به.

والأدب بدوره إذن يكتسب واقعا اجتماعيا ويصبح حاضرا فى العالم نتيجة لمشاركته فى هذا المشروع الواسع الذى يتفاعل ، كما أوضحنا فى نماذج فى الفصول السابقة من الكتاب ، مع السياسة والقانون والتكنولوجى واللغة والتعليم والملكية الأدبية والأمية والملكية والانتحال والإبداع الفردى وغير ذلك من الموسسات الثقافية وطرق التفكير فى امور هامة. فوجوده إذن مقترن مع وقائع اجتماعية اخرى ومعاصرة مرتبطة به. وعندما تتحول وتتغير فإن الأدب ايضا يتحرك، أما اذا توقفت عن الاعتراف

بوجود الأدب فإن النتيجة سوف تكون كارثة أو نتولوچية (وجودية). فلو أن القسم المصنف "أدب" أزيح من تصنيف مكتبة الكونجرس، إذا ضربنا مثلا ينبئ بالكارثة فإن الأدب سوف يسقط فى هوة من عدم الوجود ستكون أكثر إظلاما من كل ما يتصوره التفكيكيون بارتجفاتهم العقلية. ولا يمكن حدوث مثل هذه الكارثة، على الأقل فى الوقت الحاضر . ومع ذلك فمن الممكن تماما مثلا أن يفقد الأدب فى المستقبل القريب مكانه الرسمى فى نظام المعرفة أو فى شجرة المعرفة التى كانت على قدر كبير من الاهمية فى اعطائه واقعه الاجتماعى فى العالم الحديث بما اعطته أياه من ثبات كمجموعة من الحقائق وكطريقة فى معرفة الحق.

فالمعنى وليست الوقائع هو ما تبحث عنه البشرية والمجتمع هو مجموعة من الحقائب المعدة أو القواعد والقوانين لمعالجة الوقائع غير الناضحة وإحالتها إلى معنى. والتنظيم هو احد ابسط وأبقى مناهج البشرية للعثور على المعنى أو صناعته. فلتأخذ مثلا مجموعة من الاشياء المتنوعة وضعها فى نوع من العلاقة، إما توالى بسيط أو تصنيف علمى بسيط او تراتب أو علاقة أثر أو قالب العلة والأثر. وعند ذاك فإنها ستصبح لها معنى وليس ذلك لأى سبب أخر الا للسبب المكرر وتحصيل الحاصل الذى يقرر أن البشر يرون أنه ذلك له معنى.فالتفسيرات السيكولاجية "للغرائز التى تسير البشر" قد قدمت ولكنها ليست ضرورية. فالواضح أن المجتمع الإنسانى ينظم الاشياء فى طرق منظمة ومعقدة فهناك مثلا الجداول الدورية للعناصر وهناك جداول اللغات الهنداوروبية والوصايا العشر وجداول الضرب والنظام العشرى وتصنيف لينايوس للنبات؛ فما اوسع هذه التصنيفات الواسعة من الخرائط والجداول والتراكيب والنظم التصنيفية حتى يمكن القول أن الثقافة تتكون من سلسلة متداخله مترابطة من نظم الترتيب والتصنيف.

وقد يمكن اعتبار أن الهدف الاخير للمجتمع ليس هو التفسير العلمى لواقع قبلى وإن كان ذلك هو التعريف الشائع المقبول للمعرفة فى عصر العلم ولكن الهدف الاسمى هو تجميع كل هذه النظم الفردية فى نظام شامل أول للمعرفة يمثل حينئذ تصورا موحدا ليس للقوى الطبيعة بل وللثقافة أيضا. ويبدو أنه ليس فى متناولنا الآن، وقد يكون هذا لحسن الحظ، ولكننا نستطيع أن نلمح ولو عن بعد مثل هذا النظام للمعنى مثلا فى خرائب مدنية المايا حيث تجمعت كل أمور البشر بما فى ذلك المعمار الضخم ولغة من الرموز الدينية ونظام ترقيم عددى، ونظام زراعة وطقوس معقدة وكلها قد ارتبطت برزنامة معقدة وفى أخر المطاف بالنجوم. وقد يكون أن الحضارة الغربية قد

اقتربت اشد الاقتراب من نظام كلى فى مايسمى "سلسلة الوجودالعظمى Great Chain of Being التى وضعها مؤرخنا A.O.Lovejoy على انها:

"تصور لتصميم وبنية العالم التى ظلت خلال العصور الوسطى حتى أواخر القرن الثامن عشر يقبلها العديد من الفلاسفة ومعظم رجال العلم وفى الحقيقة وغالبية الافراد المثقفين دون أى مناقشة. وهذه "السلسلة العظمى للوجود" تتألف - وبالتطبيق الصارم الذى نادرا ما يطبق لمنطق مبدأ الاتصال - من عدد لانهائى من الروابط التى تنتظم فى نظام تراتبى من أقل انواع الموجودات شأنا والتى خلصت بالكاد من أسر عدم الوجود صعودا إلى كل درجة ممكنه إلى الأعلى حتى الكائن المكتمل الكمال ens perfectissimum .

ومازالت حلقات متكسرة من هذه السلسلة العظمى قائمة هنا وهناك فى ثقافة العصر الحديث- مثل الاسد ملك الحيوانات وتأثيرات الاشكال الفلكية، والجواهر التى ترتبط ببعض احتفالات الذكرى السنوية، والعناصر الاربعة التراب والهواء والنار والماء والاخلاط الدم والبلغم والصفراء والسوداء والامزجة الغضبى والدموى والصفراوى والسوداوى. ولكن منذ عصر النهضة استبدلت الاستعارات الميكانيكية للسلسلة والسلم بصور أكثر عضوية وخاصة صورة " الشجرة" للإيحاء بأن نظام التصنيف هو نظام طبيعى وليس نظاما صناعيا وبما أنه كذلك فهو قادر على النمو والتطور. وقد تحوى الاستعارة تلميحا فاوستيا لخطر المعرفة على أنها:

الثمرة للشجرة المحرمة

التى جلب مذاقها المميت

الموت إلى العالم وكل أوجاعنا.

واعتبار الاشجار على أنها النظام المألوف لرسم مخطط تطور الانواع الداروني كانت ولأمد طويل صورالتنظيم الأساسية لكل انواع المعلومات. ولم تكن هناك شجرة أهم من شجرة المعرفة التى تحدد وتنظم ما كان يعتبر فى أى وقت محدد المقولات الشرعية والمناهج السليمة للفهم الصحيح. وقد كانت هناك اشجار معرفة عديدة ولكن اكثرها تأثيرا على تشكيل المفهوم الحديث للمعرفة ظهرت عام ١٧٥١ فى القسم التمهيدى من المجلد الأول للانسيكلوبيديا L,Encyclopedie فقد قسم ديدرو Diderot ودالمبير D, Alembert المعرفة إلى ثلاثة أقسام يعتمد كل منها على قدرة عقلية خاصة:

الذاكرة والعقل والخيال . وقد تفرعت هذه الأقسام النفسية الثلاث فى انواع معينه من الخطاب فيتفرع عن الذاكرة التاريخ وعن العقل الفلسفة وعن الخيال الشعر. وبدورها فإن هذه الانواع النظرية قد خرجت منها فروع لتكون مجموعات فرعية وهذه بدورها إلى فروع أخرى وهكذا الخ. والشعر الذى استخدم فى شجرة ديدرو بمعناه الواسع جدا مازال مستعملا على أنه المصطلح الذى يشمل كل الأعمال الإبداعية بصرف النظر عن المادة أو الوسيلة المستخدمة وهو ما نطلق عليه فى الاغلب مصطلح "فن" art الذى تفرع إلى الفنون الجميلة المختلفة والتى كانت تعرف عند ذاك على نحو اشبه بالطرق الحديثة على أنها الأدب والموسيقى والتصوير والنحت والمسرح والحفر. ومع الزمن اضيفت بالطبع فنونا اخرى مثل المعمار والرقص منذ زمن، وفى وقت أحدث اضيف التصوير الفوتوغرافى والفيلم.

والاشجار- كاشجار اتخاذ القرار مثلا- مازالت مألوفة ولكنها لم تعد مقبولة أو مقنعة عقليا كما كانت من قبل. واكثر تخطيطات تقسيم المعرفة تبدو الآن فى صور عملية مثل نظم التصنيف فى المكتبات الكبيرة وخاصة النظم الوطنية مثل مكتبة الكونجرس أو المكتبة البريطانية. أما شجرة المعرفة الرئيسية الحديثة فهى على أية حال فى التنظيم الاكاديمى للجامعات الكبرى كما تسجل فى كتالوج الجامعات بقوائم تسجل الفروع والأقسام والمناهج. فالجامعة لاتقدم فقط صورة موضوعية للمعرفة والادراك البشرى مما يحتاج دائما إلى تقوية وتطوير، ولكنها فى فروعها وأقسام الدراسة فيها تقدم الاعتراف بإن صورا معنية للمعرفة حقيقية - مثل الفلك وليس علم النجوم - بل وهى ترتبها وتنظمها من حيث علاقتها بعضا بالبعض الآخر.

وفى الجامعات الحديثة ومع وجود مفهوم شجرة المعرفة فقد ظلت هناك موضوعات شائكة متشابكة مثل التساؤل اين تلتقى علوم البيولوجى والكيمياء والطبيعة، أو اين تجد مجموعات الاقليات السياسية الاعتراف بها وبمشاكلها كموضوعات للدراسة. غير أن النموذج والمثال الرئيسى قد ظل نسبيا دون تغيير جذرى خلال المائة عام الماضية، أى منذ انشاء الجامعة الحديثة المتعددة الفروع على النمط الألمانى. فهناك بشكل عام ثلاثة وأحيانا أربعة اقسام للفنون والعلوم فالعلوم الطبيعة والتى تتفرع احيانا إلى العلوم الفيزيقية والعلوم البيولوجية ثم هناك العلوم الاجتماعية والانسانيات. وفى التراتب الاكاديمى تحتل العلوم الطبيعة موضع الصدارة ليعكس بذلك سلطتها المطلقة كصورة للمعرفة . أما العلوم الاجتماعية وعلى وجه الخصوص تلك التى كانت تُعتبر أنها أكثر تجريبية مثل علم النفس والاقتصاد فقد حاولت هذه العلوم فى أوقات ازدهار

ثقتها بنفسها، ولكن دون نجاح، أن تنتقل إلى قسم العلوم الطبيعية. وهناك دائما قدر حقيقى من التقدير والفائدة فى اعتبار أى من العلوم علما من أى نوع. فالتاريخ مثلا والذى كان فى كل مكان من الانسانيات يستشعر الآن الفائدة فى أن يعتبر من العلوم الاجتماعية. أما الانسانيات بما فى ذلك الموسيقى والفلسفة والدراسات الكلاسيكية والأدب وهى الموضوعات القديمة فقد فشلت فى مجموعها كما تبين فى الفصل الثانى من هذا الكتاب أن تنظم موضوعاتها ومناهجها الدراسية على نحو علمى وبذلك ظلت تعتبر ألين So ftest صور المعرفة فى عالم الجامعات.

وتلك الفروع الثلاثة: العلوم الطبيعة والعلوم الاجتماعية والانسانيات، قد انقسمت بدورها إلى أقسام عديدة لتكون المجموع " الفنون والعلوم Arts and Science الذى مازالت تقليديا أكثر الأقسام مكانة لانها أكثر صور المعرفة تجريدا وأكثرها نظرية وصفاءا. وفى الجامعات المكتملة وذلك فى مقابل الكلية فأننا نجد هذه الاقسام محاطة بمجموعة من المدارس المهنية مثل الهندسة والقانون والطب والتى من المفترض أنها تنشغل بدرجة أقل بالبحث النظرى لتركز على المهارات العملية والصور التطبيقية للمعرفة.

ويجب أن نتذكر أن الجامعات ليست مجرد مؤسسات للتعليم ولكنها شجرة حية للمعرفة فهى ليست فقط وسيلة عملية ونشطه لتسجيل النظام الرسمى للمعرفة ولكنها تقوم ايضا بالنظر فى الدعاوى الجديدة لنظرية المعرفة ومدى صحتها أو تعديل نموذج المعرفة ليتفق مع ما يتطور من تصورات. ويقول روبرت دار نتون Robert Darnton (١٩٨٥) " إن الوضع والتصنيف فى خانات هو ممارسة للسلطة" ولا يظهر ذلك أكثر ما يظهر مثل ظهوره فى المعارك التى قد تكون محكومة ولكنها مع ذلك مريرة التى تنشب داخل الجامعات حول ما نوع الدراسة التى يمكن أن ، توضع فى خانات الأقسام وتكتسى بذلك شرعية أنها احد الانواع الحقيقية للمعرفة. فالصراع الغاضب الذى دار فى السنوات الاخيرة حول اعطاء وضع ومكانة القسم الجامعى لدراسات المرأة أو لدراسات الزنوج أو للدراسات اليهودية وغيرها من الموضوعات المتخصصة مثل السلام أو البيئة، يثبت كيف أن هذا الصراع يعتبر الموضوع أمرا دقيقا وهاما. فهناك بالطبع مكاسب عملية مباشرة. فالاقسام هى عادة مسألة مكانة ووضع ورعاة وأموال ووظائف وقوى لها سلطان على الميزانيات وعلى التعيين فى الوظائف: ولكن وراء هذه الوقائع فإن التوصل إلى مرتبة القسم الجامعى يجعل للموضوع شرعية اعتباره قسما معترفا به من الواقع والاعلان رسميا عن أنه احدى طرق معرفة الاشياء الحقيقية والتى هى

جزء مهم مما يجب معرفته. والوضع الكامل للقسم الجامعى يضفى عليه مكانا فى شجرة المعرفة. أما أن يكون الموضوع هو مجرد مركز أو برنامج وهو الأمر الذى كان من نصيب دراسات المرأة أو الزنوج على عكس ما حدث مثلا لعلم الكمبيوتر الذى استطاع أن يشق طريقه إلى داخل الدائره الجامعية دون عوائق، فإن هذا يجعل الموضوع يتسم بمكانة ووضع فرعى فى التخطيط العام للمعرفة وللواقع كما يعرفهما برنامج الجامعة. ويكاد الكل يعرف تماما بوضوح وإن كان من النادر إن يفصح عن ذلك أن الرفض القوى للعديد من هيئات التدريس بالجامعات الرئيسة، رغم الضغوط السياسية الكبيرة من أو لتك الذين منحهم المجتمع الحق فى إصدار مثل هذه الاحكام، لإعطاء وضع القسم الجامعى إإما لدراسات المرأة أو لدراسات الزنوج فإن هذا الرفض يشكل حكما بأن هذه الموضوعات هى أقرب أن تكون أيديولوچيا من أن تكون معرفة . ومازالت المعركة تشن بضراوة والاغلب أنها ستشتد مع زيادة حرص هيئات التدريس ذات الاتجاهات السياسية على خدمة اهدافهم الايديولوجية والاقتصادية بالتوصل إلى مرتبة القسم الجامعى لعدد من القضايا الاجتماعية المختلفة. ولكن شجرة المعرفة الجامعية مازالت تفرق بين معرفة شىء ما و الحصول على شىء آخر. فأولئك الذين يطالبون بلوغ وضع ومكانة القسم الجامعة يصرون بالطبع على انه ليس هناك مانع من أن تزهر شجرة المعرفة فى المستقبل وأن تتفرع فى اتجاهات عديدة كما فعلت كثيرا فى الماضى.

فلاشك أنها كارثة بالنسبة لأى موضوع أن لايكون له مكان ما فى لوحة التنظيم الجامعى أو أن يفقد المكان الذى كان له، فهذا حكم يقترب من الحكم بعدم الوجود مثل الحكم الذى أصدر على الجغرافيا فى المرحلة الأخيرة أو ما تخشاه وتخاف منه الكيمياء دون حاجة لذلك فى الأغلب ، نتيجة لان علم الطبيعة أصبح يقدم تفسيرات جوهرية لتركيب المادة. وقد نستطيع أن نعرف على وجه أفضل صعوبة وأهمية أدخال الأدب فى البرنامج المقنن للجامعة فى أواخر القرن التاسع عشر، وهو الأمر الذى وصفناه فى الفصل الثانى من هذا الكتاب ، وسوف ندرك ذلك على نحو أوضح إذا تذكرنا أن ادراج الأدب فى شجرة المعرفة الرسمية كان موضع رهان وتشكك فى اكسفورد عام ١٨٨٧ . و عندما أصبح الأدب جزءا من البرنامج فإن النظرة إليه أصبحت اكثر جدية مما كانت قيل ذلك لانه قد أعتمد كطريقة هامة وصادقة للمعرفة. واعتبرت عناصره المكونه له من قصائد ومسرحيات وروايات، واعترف بأنها تحمل شيئا له معنى لتقوله عن أمور البشر، بل واعترف، وهو الأمر الاكثر أهمية، أن طرق التفكير

والكتابة التى تعتبر أدبية هى طرق مثمره وجدية فى تحليل وتسجيل جوانب معينة من الواقع. وباختصار فإن الأدب أصبح معرفة وبذلك وجد مكانا على درجة من الأهمية فى العالم.

ولكن مازال علينا أن ننتظر لنرى إذا كان الأدب سيحتفظ بمكانه فى شجرة معرفة المجتمع أى فى اللائحة الاكاديمية للتنظيم الجامعى. إن وجوده الحالى فى البرنامج غير مستقر أو ثابت حاليا. فهو لم يفشل فقط فى تعريف الموضوع الذى يدرسة وأن ينظم منهجه التحليلى إلى حد ما وإن كان متواضعا ولكنه إلى جانب ذلك يبدو أنه اختار أن يلعب دورا معطلا وممزقا داخل النظام. فالارهابيون المتفلسفون من التفكيكيين، والثوريين والمحاربين من أجل حرية المرأة قد يكونوا جميعا مجرد موجات أو موضات الزمن الحاضر، إلا أن الاصرار على أن الأدب ليس له معنى إذ أن له من المعانى كل ما يود القارىء أن يعطية له فإنه موقف ودعوى تضعف السلطة الإيجابية بل وواقعية للموضوع، كما فعلت ذلك أيضا اتهامات الماركسيين واصحاب الحركات النسائية أن الأدب لم يكن إلا الأداه الايديولوجية لقوى ضغط وقمع مختلفة تريد كبت الحرية والعداله لمصالح السلطة.

ومثل هذه المواقف قد جعلت مواقف هيئات التدريس والادارة فى الجامعات عصيبة حول نوع المعرفة التى توجد فى الأدب وقيمة تعليمها. وقد لايكون لهذا التشكك البرمجى مستقبلا طويل الأمد فى المؤسسات التعليمية القائمة على أهمية فكرة اكتشاف وتعليم المعرفة الايجابية. ولكن مع ذلك فإن خلف هذا الزبد السطحى هناك تيارات أعمق وأقوى عن مفهوم الأدب كنوع من الكتابة الإبداعية قد تجسد فيها نوع من المعرفة قد مكن الأدب من أن يحتل مكانا فى شجرة المعرفة للمجتمع الحديث. فهذا التحول فى معظم الكليات والجامعات تقريبا بالبعد عن تدريس الأدب إلى تدريس الكتابة وأنواع مختلفة من العلاقات هو تغير له دلالة واقعية يظهر اتجاهها بوضوح فى هذا العدد الكبير من الجامعات الذى أصبح فيها اقساما للإتصالات وليس اقساما للأدب الإنجليزى أو الفرنسى. ومن الأمور الدالة أن اقسام الاتصالات تظهر فى المؤسسات التعليمية الجديدة والأقل مكانة لأنها الأقرب إما تكون متحررة بقدر كاف من التراث بحيث تتمكن أن تفعل ما يبدو لها معقولا أو أن تحاول إرضاء احتياجات السوق الواقعية والراهنة لطلبتها. فبالنسبة لهؤلاء الطلبة فى معاهدهم فإن الأدب سائر للإختفاء فى نوع أخر من الواقع ليصبح فقط وسيلة من وسائل الاتصالات المكتوبة والتى هى واحده من طرق عديدة شفوية وتصويرية وتخطيطية وبوسائل متعددة من

الطباعة والتليفزيون والراديو والفيديو وشرائط الكاسيت والأسطوانات والأسطوانات المدمجة والتى يمكن من خلالها تجميع العلامات ونقلها بفاعلية.

ومنذ جيل واحد سابق كانت أى جامعة تحترم نفسها،مهما كانت حديثة يتواجد فيها جانب أدبى كبير فى البرنامج كما يوجد بها برامج علم الطبيعة أو علم النفس. وحيث أن هذا لم يعد هو الأمر الواقع حاليا فإن هذا يوحى بشكل ضاغط إلى أن الأدب فى طريقة إلى أن يفقد مكانه فى شجرة المعرفة وأنه أصبح فى خطر من أن ينهار فى العالم الاجتماعى. أما فى مكانه فيبدو أن الناس قد بدأو يرون أن الاتصالات Communication هى موضوع له أبعاد عملية ونظرية وفوائد كثيرة.

# خاتمة

فى كتاب سابق بعنوان "المكتبة المتخيلة Imaginary Library جمعت للنظر بعضا من القصص التى حكاها بعض من أهم كتابنا المحدثين عام ١٩٥٠ وعام ١٩٦٠ يعبرون فيها عن أن ما عرفوه على أنه أدب قد توقف عن أن يكون له معنى بل وأنه يختفى من العالم الاجتماعى ومن الوعى. وكان هؤلاء الكتاب يشتركون جميعا فى أزمة ثقة فى بعض من القيم الأساسية التى شدت من عود الأدب منذ أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر مثل الإيمان بالكتابة وبالابداع الفنى على أنها أقرب أن تكون مهنا مقدسة وكذلك الايمان بقدره الخيال على الرؤية، وبالصورة المتكاملة والحقيقية الصادقة للنص الأدبى، و بالتواصل التام بين الكاتب والقارىء من خلال اللغة الأدبية، وبالحضور القائم الذى لا يريم للمعنى السرى والصادق فى المركز الداخلى للعمل الأدبى الفنى، واخيرا فى تفوق الأدب الخيالى من وجهة النظر المعرفية على العلم أوعلى أى صورة أخرى من صور الخطاب، ويحكى نورمان بودهورتز Nor-man Podhoretz قصة عن روبرت لويل Robert Lowell تصور هذا النوع من المعتقدات المتضمنة فى صور هذا الإيمان كما تصور اليقينية التى كانت يحملها لهذه المعتقدات إلى النهاية العديد من رجال الأدب:

«لقد كان (أى لويل) دائم الدخول فى معارك سياسية ولكن الشىء الوحيد الذى كان واقعيا بالنسبة له فى رأيى هو الشعر ومن خلال الشعر وحدة كان لأى شىء أخر أن يصبح واقعيا. وقد قال لى مرة فى سياق الرد على بعض النقد الذى وجهته إلى شعر و .هـ. أودن U.H.Auden خلال حوار هادئ:

«بعد كل شىء فلولا أودن لما علمنا بالحرب العالمية الثانية".

وفى البداية حيرتنى الملاحظة ثم خطر لى أنه أنما يقصد العبارة بمعناها الحرفى: فلولا أنه لم يقرأ عن نشوب الحرب فى قصيدة أودن: "١ سبتمبر ١٩٣٩" وإنه قد قرأ فحسب عنها فى الجريدة لما آمن ابدا بواقعيتها.

وعلى الرغم من أن لويل نفسه كان هولا أدبيا مقدسا" فإنه كان من أواخر من كانوا يؤمنون بمثل هذه المعتقدات عن الأدب وكان العديد من معاصرية قد اخذوا يصورون تفكك المعتقد الرومانتيكى والحديث فى صور ساخرة هى من أكثر الصور

الأدبية الرومانتيكية خصوصية ونعنى بها الروايات عن الفن والفنانين Kunstlerro-man. فعلى حين أن روايات الفن والفنانين التقليدية كانت تعبر بطريقة مسرحية عن نجاح الفنان كفنان فإن رواية توماس مان Thomas Mann المعنونة موت فى البندقية Death in Venice أو رواية جويس صورة الفنان وهو شاب Portrait of the Artist as young Man والنماذج المتأخرة من هذا النوع الأدبى مثل رواية كامو الطاعون The Plague أو رواية Herman Broch هرمان بروخ: موت فرچيل فإنها جميعا أعطت الحبكة المألوفة لهذا النوع من الروايات اتجاهات سلبيا لتصورالصعوبة المتزايدة التى تبلغ حد الاستحالة لكتابة شىء له معنى فى الظروف المتغيرة لعالم ما بعد الحرب.

وفى كتاب نورمان ماللر Norman Mailer المعنون آثارعلى القمر «كان يصور أول هبوط على سطح القمر عام ١٩٦٩ على أنه تعدى وهجوم من العلم على الأداب الإنسانية والفنون فى محاولة لإتخاذ اسم اله الشعر أبو للو إسما للمهمة وإحالة الرمز التقليدى للخيال الرومانتى أى القمر إلى موضوع علمى لا حياة فنية فيه أعمق أو اكثر فائدة على أى نحو. وهكذا نراه يصور دراميا فقدانه للثقة بمحاولة تبيان أنه أمام القوة الكبيرة العظمى للعلم. قد أصبح مستحيلا على الكاتب ماللر الذى ينتمى إلى برج الدلو بميلاده Aquarius أن يضع روايته التى تقرر مايعتبره الصدق الصادر عن الخيال. وكانت عائلة مانسون فى كاليفورنيا Manson والشباب المدمن على المخدرات فى وودستوك Woodstock ومغامرة تيدى كنيدى فى خليج شابا باكويديك Chappa-quidick وقد كانوا جميعا حلفاء لميلر فى اليسار الثورى، فإنهم فى هذا الصيف الفاجع من عام ١٩٦٩ قد خانوا جميعا قضية الرومانتيكية الحرة. وترك الفنان ليدافع فى روايته عما هو ابداعى وحيوى أمام هجمات العلم ولكنه كان مكسورا فى روحه ليدافع كما فعل بيرون أو هوجو ، وكان خير ما يستطيع فعله مع الكثير من التأوه والشخير أن يخرج عملا مصنوعا Fictive مركبا ومتشابكا من نشرات ناسا NASA الصحفية مع قطع من سيرته الذاتية وتقارير عن الطلقة إلى القمر لمجلة اسكواير Es-quire مع الكثير من التحليل النفسى الذاتى والأمور التكنولوجية وبعض التهويمات الفلسفيه التى تشير إلى أن هبوط الانسان على القمر من الممكن أن يكون شيئا جيدا فى نهاية الأمر بالنسبة للإنسانية.

إما برنارد مالامود Rernard Malmud فقد اختار فى النزلاء (١٩٧١) The Tenants أن يكون مكان الكتابة هو مسكن متهدم فى نيويورك حيث تتجمع كل

البشاعة والكراهيات العرقية وسوء الادارة الحكومية والحرص على التنقيب على المال بكل مـاظهر فى القرن العشرين من هذه الأمور. وهناك اجتمع، فى تنافس قاتل، كاتب زنجي وكاتب يهودى يحـاولان باندفاع مستبد بهما وفى عزلة الواحد منهما عن الآخر أن يجدا الكلمات الصحيحة Les mots Justes وأن يحقق كل منهما كمال العمل الفنى الذى يدعو إليه فلوبير وهما يقومان بهذه المحاولة اعتقادا منهما أن فنهما يمكن أن يغير البشاهة والكراهية التى فى العالم إلى جمال وحب. وليس فى هذا مجرد محاولة أن يؤدى العمل الأدبى أو الفنى إلى إقناع العالم أن يتجه إلى المحبة والاعتزاز بالجمال بل إلى ماهو أكثر من ذلك بالإعتقاد على النحو الرومانتى أن حضور العمل الفنى ووجوده فى العالم مجسدا المحبة والجمال سوف يعطى هذه الصفات واقعية سرية سحرية. وقامت محاولات لاجدوى فيها يبذلها كلا منهما ليعلم الآخر شيئا مما يعرفه فالزنجي يحاول أن ينقل إليه طاقته المهتاجه القوية وسخطة ونقمته وأن ينقل إليه اليهودى علمه ومهارته اللفظية. ولكنهما لا يحققا لكل منهما إلا مزيدا من الكراهية. ويتحول المسكن الذى يقطناه شيئا فشيئا إلى مكان لايصلح للسكن ترد عليه كل كوابيس حياة المدينة الحديثة وينتهى بهما الأمر أن يحطم كلا منهما عمل الأخر. وفى النهاية ورغم أنها ظلا يحاولا الكتابة عن الحب والعدالة فإنهما يقتل الواحد منهما الآخر. وتتطاير الأوراق الصفراء لعملهما الذى لم يتم لتذهب إلى القمامة تاركة العالم الذى ارادا أن يغيره أسوأً قليلا مما كان نتيجة لجهودهما.

أما نابو كوف Nabokov فى النار الباهتة ١٩٦٢ فإنه يضع المنظر الأدبى فى جامعة حديثة هى Wordsmith ورد سميث وهى صورة ساخرة من جامعة كورنيل حيث ظل نابوكوف مرغما للبقاء فيها مده حتى حرره كتابة عن لوليتا بما جلبة له من عائد مالى. أما النظام الجامعى وخاصة البحث العلمى والنقد فقد اعاقا الأدب بطرق مختلفة ومنحرفة. وهناك ايضا جون شاد John Shade الذى وضع قصيدة تحكى سيرته الذاتية بعنوان النار الباهتة Pale Fire وهى نصوص مجمعة Collage من كل الأدب الغربى: على صورة مقتبسات غامضة مثل العنوان المأخوذ عن مسرحية شكسبير تيمون الاثينى Timon of Athens ، ومن ابيات الدوبيت عند بوب وما وضعه وردزورث من تصميم لنموذج الشاعر إلى جانب نغمات حوارية مأخوذة من شعر ت. إس اليوت إلى صوره لعربة اليد مأخوذة من شعر وليم كارلوس ويليامز William Carlos William وهكذا إلى آخره وإلى اخره... وبعد وفاه شاد قام قارئه النافذ الفيلسوف شارلز كنبوت Carles Kinbote المحاضر فى زمبلان Zemblan والذى

ظهرت عليه علامات كثيرة من علامات الجنون ولكنه قام باصدار طبعه مطولة من «النار الباهتة» مزودة بعدة بحثية معقدة بما فى ذلك هوامش موسعه من الشروح حريصا من ذلك أن يحقق شهره علمية وأن يحصل على تثبيت نفسه فى منصب الأستاذية بالجامعه. ولكن للأسف كان البحث العلمي والعمل الذى قدمه زائفا لاقيمة له ولم يكن لما وضعه من تعليقات أية علاقة بحياة الشاعر وقصيدته بل كانت كلها عبارة عن فانتازيا شخصية لكنبوت نفسه حول كونه ملكا مخلوعا للمدينه الخيالية جروستارك Graustark فى وسط أوروبا (واسم البلد مأخوذ عن رواية بنفس الاسم كتبها جورج بـ Mc Cutcheon (عام١٩٠١) وحمل هذه الفانتازيا بالقوة على ظهر القصيدة من خلال الهوامش. ولم يتضح أبدا هل قصة كنبوت خيالات جنون أو واقع ولم يكن هذا مهما على أية حال. أما رواية نابوكوف «النار البارده» فهى على السطح سخرية بشعه ومضحكة من الجامعة الحديثة وتأثيرها المخرب على الفن الأدبى، ولكن تحت هذه السخرية فإن الرواية تحاول أن تتناول النرجسية المتنامية وعزلة الأنا فى الحياة المعاصرة التى تجعل أى أنواع التواصل حتى النوع الأدبى المتميز بين المؤلفين والقراء فى غاية الصعوبة بل ويكاد أن يكون فى النهاية مستحيلا.

وفى رواية أخرى لسول بيللو Sane Bellow بعنوان «هدية همبولدت Hum-boldt'S gift (الصادرة عام ١٩٧٣) نجد تصويرا للامبالاة القائمة لدى الجمهور الحديث والشعور النامى المتزايد بأن الكاتب ليس لديه ما يقوله مما يؤدى بالشاعر إلى أن يصمت ويقتل الشاعر الذى صور على نموذج دلمور شفارتز Delmore Schwartz (ا). وشاعر الرواية فون هبمولرت فليشر Van Humboldt Fleischser ولد فى عربة قطار الانفاق IRT وسمته أمه على اسم تمثال رأته فى الحديقه وهو الشاعر الرومانتى فى عصر متأخر والذى جعل من نفسه هرأة لنفسه وللآخرين.

ولكن الكلمات المقدسة له هى ما زالت الكلمات المفاتيح للرومانتيكية: «الشعر والجمال والحب، والأرض البور، والاغتراب، والسياسة والتاريخ واللاوعى التى كان يكتبها دائما بحروف كبيرة فى بداياتها. ولكنه قد بدد موهبته وحياته محاولا أن يلعب دور الشاعر الملعون دون أن يتوصل إلى كتابة شئ على قدر من الأهمية لأنه كان دائما مجرد شاعر فى جامعة يقدم طلبات للحصول على منحه من مؤسسة ويكتب خلال ذلك مقالات لمجلات صغيرة متعددة مغرقا نفسه فى الشراب والنميمة الأدبية وتناول المخدرات. وكما عبر همبولدت نفسه بعد أن اشترى عربة كبيرة قائلا: إنه أول شاعر على فرامل قوة تعد آلية». وأخيرا فإن الهدية التى يتركها للعالم ولصديقه ببلوسترين

Bellow Citrino وهو كاتب قادر على كتابة نثر يمكن استخدامه هى مجرد سيناريو ساخر لفيلم حقق الكثير من المال.

فكل قصصاصينا الآن، وهم جميعا كتاب نثر، كان كل واحد منهم يكتب بطريقته الخاصة قصصا إنسانية عن كيف وجد المتأدبون أنفسهم محبطين فى ظروف غير متوقعة كانت تعتصر منهم على نحو مؤلم ومحبط الأدب لتخرجه من العالم الاجتماعى. فالكاتب اكواريوس (برج الدلو) وهو الشخصية التى ابتكرها ماللر يتحدث عن كل أولئك الفنانين المتأخرين عندما اضطروا أن يعترفو بقوة العلم والتكنولوجيا فى اطلاق الصاروخ الجبار، أبوللو قاتلا: «لقد تغير العالم حتى وهو يظن أنه يندفع به بعظمه وقوة ما له من أنا. بل وقد تغير العالم على نحو لم يستطع أن يتعرف عليه ولم يكن يتوقعه بل ولم يكن من الممكن له حتى الآن أن يفهمه. لقد كان التغير أقوى مما عمل أى حساب له.

فناسا NASA ومهمة أبوللو، وهذا المسكن المهجور فى منطقه البرونكس (من نيويورك) وجامعه وردزميث والمجتمع الثقافى فى نيويورك، فتلك كانت اذن الصور المدهشة لعالم يتغير بحيث لايستطيع الأدب أن يحقق فيه وظائفه كما كان مفهوما فى الحقب الرومانتيكية والحديثة، بل ولايجد له مكانا ولذلك فإنه فى النهاية توقف عن الوجود.

أما النقد الأدبى فقد اعترف بموت الأدب فى المصطلحات التى يستخدمها مثل جماليات التلقى، ونظريات التأويل والبنيوية والتفكيكية والحركة النسائية والماركسية المتأثرة بالفيلسوف فوكو Foucauldian. أما فى الحياة اليومية فإن الأدب، كما حاولت أن أوضح سابقا، قد اشتبك اشتباكا حاميا مع فصول الدراسة وقاعات المحاكم والتغير التكنولوجى من الكلمة المطبوعة إلى الكترونيات وفى القرارات التى اتخذت فى القواميس حول السلطة اللفظية، وفى الشجار حول حقوق التأليف. وفى كل هذه الأماكن كانت الاحداث تحمل كلها نغمات التشاؤم النذير:

> - «فماذا يعنون بالآداب lettres والأدب بعيدا عن اللغة؟...
> اننى افترض... انهم يريدون مجرد ثرثرة حول شيللى. وقد قلت
> - لهم اننا لانريد أن نناقش هارييت، فقد لقينا ما يكفى من
> هيلين وتيو دورا ومارى ستيوارت.
>
> - «هل يمكن أن نقول لنا كخبير فى الأدب الانجليزى ما

هى المسائل التى يجب أن تؤخذ فى الاعتبار عند تقويم القيمة الأدبية لكتاب ما؟

– «اعتقد أن هذا أمر يصعب جدا القيام به بشكل عام فأنا أرى أنه يختلف باختلاف نوع الكتاب وما هو، فنحن هنا نناقش رواية وأرى أن أحد الأمور التى يجب على المرء أن يأخذها فى الاعتبار هو التساؤل هل هى تمثيل صادق مخلص لجانب من الحياة أم لا.. فالكتاب يتعلق بموقف غاية فى الأهمية، فهو يتحدث عن العلاقة بين الرجال والنساء فى علاقتهما الجنسية وفى طبيعة الزواج، وكل هذه أمور هى غاية الأهمية لنا جميعا.»

– «ما هو الانتحال، بعيدا عن المسائل القانونية الخاصة بالملكية أو حقوق التأليف أو المكسب المادى. فكيف يختلف الانتحال مثلا عن التكرار أو الريبورتاج أو الاقتباس أو إعادة صياغة العبارات، أو العروض أوغير ذلك من صور الاعادة لمادة سابقة.. الانتحال هو أقرب إلى خطيئة الكبرياء أى أنه خطيئة للروح أكثر من أنه نشاط اجرامى للص السارق للبيوت ليلا.

– «...فبعد أن أقر (ليونيل) بأن كلاسيكات الأدب الحديث لاتعد محايدة سياسيا أو اجتماعية فإنه قد بدأ يرى لأول مرة فيما يبدو «خط العداء» المرير للمدنية الذى يتبدى خلال الأدب الحديث»

– «...القوا بالخنازير (من كلمات الطلبه لسب الأساتذة موضوعة على جدران المكتبات).

– انهم «بوليس طبقى» يقمع حق التفسير والتأويل بعصا التحقيق الغليظ وأصفاد الشرعية والتصديق...»

– «إن فكرة أن الحق واحد وأنه بين غير ملتبس، وأنه غير متناقض مع ذاته بل و«تمكن معرفته»، هذه الفكرة التى كانت ولاشك فكرة مركزية فى الأدب الانسانى القديم كما كانت فى كل نظريات المعرفة التقليدية. قد أصبحت فكرة مثارا للشجب

والتعييب، على أنها -كما يقول ناقد ثورى- واحدة من الاوهام القاتلة فى تاريخنا... إن كل كتابة جيدة هى مضادة للثورة»،

– إن طبعه كمبردج للورنس هى «مبادرة جديدة مثيرة تختلف عن المعتاد من الطبعات العلمية بأنها ترتبط ارتباطا لا انفصام له بما هو مسجل من حقوق التأليف للأعمال الرئيسة نفسها...»

– هذه الافادة لم تعد ذات دلالة عملية.

– فى الأيام القديمة اشتهر لنكولن بتحرير العبيد واشتهر نابليون بغزو أوروبا... أما اليوم فذيوع الصيت يمكن أن يصنع بالطلب.

إن الأبعاد الأدبية للغة قد تصبح فى الأغلب غامضة إذا ما خضع المرء دون نظرة نقدية كافية لسلطة المرجع» و«اسطورة التقابل الدلالى بين العلامة والدال».

«وهكذا نرى إذن أن حلا للمشكلة اليهودية يتجه إلى اقامة مستعمرة يهودية منعزلة عن أوربا، لن يترتب عليه بالنسبة للحياة الأدبية فى الغرب أى نتائج سيئة.

وفى هذه البابل الجديدة فإن الأدب القديم للرومانتيكية قدمات وكان ذلك فى جانب منه انتحارا وفى الجانب الآخر هجوما اجراميا. والميل إلى اتهام جماعة معينة من الناس أو جماعات هو ميل قوى. وكالعادة فهناك قدر كبير من اللوم يمكن أن يوزع على الكثيرين فكلا من النظام القديم والحديث قد استخدما الأدب بالاسلوب الانسانى المعتاد لخدمة أهدافهما الخاصة أكثر من استخدامه للمتابعة الجادة للمعرفة ومن المغرى أيضا وضع اللوم على تغيرات بالذات فى الحياة الاجتماعية مثل مشاهدة التليفزيون أو تدهور القدرة على القراءة والكتابة بل وحتى يمكن أن تخص باللوم مختلف التكنولوجيات الحديثة مثل مجموعة الالكترونيات التى اصبحت تحل محل المطبوع كوسيلة أولى للإتصال. ولكن مجرد هذا التعدد الكبير من الناس والأشياء التى اثرت فى الأدب تشير إلى أن موت الأدب القديم يجب أن يفهم لا على أنه فعل اجرامى بل على أنه جزء من تغير ثقافى واسع.

فالبنيوية والتليفزيون ولو لمجرد المقارنه بين اشياء صغيرة وبين أشياء كبيرة فى أثرها الثقافى، هما، مع كل ما لهما من أثر على الأدب القديم ومعتقداته التى غذته، هما مجرد جانبان من نقله اجتماعية حديثة قد سجلت اضطرابا عالى الوقع فى ميزان الاضطرابات الثقافية. وموت الأدب القديم هونفسه مجرد جزء وجزء صغير من انحراف وارتباك اجتماعى قد حطم فى الثلاثين سنة الأخيرة عددا كبيرا من مؤسساتنا ونظمنا القيمية. ولانملك إلى الآن اسما مقنعا لهذه النقلة الاجتماعية الواسعة. فمصطلحات مثل ما بعد الثورة الصناعية postindustrialism أو ما بعد الحداثة post modernism لاتسجل إلا احساسنا بأن طرقا معينه فى حياتنا قد أنقضت دون أن تحدد ماذا بالضبط حل محلها. أما الذى لايستطيع أحد أن يختلف حوله فهو ان تغيرا كبيرا قد حدث سواء كان ذلك نتيجة تطور أو ثورة.

وعلى الرغم من اننا ما زلنا إلى الآن لانستطيع أن نسمى كل الاعاجيب التى حدثت إلا أننا نعرف الاعراض العديدة لما حدث: انتقال إلى اقتصاد خدمات من اقتصاد انتاج صناعى؛ ومن اقتصاد ندرة وتوفير إلى «مجتمع رفاهية وثراء» من المستهلكين؛ ومن سياسة للتمثيل إلى سياسة لنشاط الفرد أو المجموعة الاجتماعية؛ ومن مفهوم ايجابى للواقعه إلى مفهوم لنسبية «الصورة»، ومن القبول للسلطة إلى حريه فردية فى الاختيار؛ ومن صرامة فى السلوك وإنكار للذات إلى تعلق بالمتعه واللذات والتزيد من الاباحة وارضاء الذات إلى نوع من النرجسية وعبادة الذات. ولاشك أن بعض هذه الاتجاهات هى بالطبع اتجاهات زائفة تماما ولن تبقى طويلا ولكنها مع ذلك جميعا اجزاء فى اتجاه يكشف بوضوح عن الاتجاه الذى يتخذه المجتمع الغربى، بل وقد ينطبق ذلك ايضا على المجتمع الشرقى والذى كان سائرا إليه منذ وقت.

فإذا نظرنا من خلال هذا المنظور لعرفنا أنه لم يكن من الممكن تجنب انهيار الادب القديم فى مثل هذا الوقت من التغير الادبى وكانه واحدة من المدن الصناعية التى تقادم عليها الزمن ودخلت مرحلة الصدأ. وليس من الواضح مع الأدب أو مع غيره من المؤسسات الاجتماعية لمجتمع مابعد الصناعة، ما هو الشكل الذى سيتخذه الادب فى المستقبل. فهناك دائما احتمال أن يكون الأدب قد كان نتاجا بالكامل لعصر ثقافة المطبوع والرأسمالية الصناعية كما كان شعر الشاعر المتجول أو شعر الملاحم نتاجا للمجتمع القبلى الشفوى. أو أن الأدب مثله مثل الفروسية فى عصر بنادق البارود سوف يختفى فقط فى العصر الالكترونى أو أنه سيتضاءل ويذوى مكتفيا بدور احتفالى قد يكون أقرب إلى دور أوبرات بكين. فلقد كان تجميع النصوص واعطائها

طابع المؤسسة مع المعتقدات والاجراءات التى صنعت الادب هو فى نهاية الأمر حدثا تاريخيا وليس هناك ما يمنع ابدا أن يلحق الأدب بغيره من المؤسسات الثقافية الأخرى بمستودع نفايات احلام التاريخ. وقد تحاول الدراسات الكلاسيكية استعادة النصوص التى كانت المركز الجوهرى للأدب وان تجعلها جزءا من الحضارة والمدنية القديمة لتستوعبها فى مختلف اللغات والقوميات وتعيد معالجتها كوثائق وبينات فى أنواع مختلفة من الدراسات الاجتماعية والنفسية والدينية.

ومع ذلك ما زال هناك قدر كبير من الطاقة والحيوية فى فكرة الأدب على أنه طريقة خاصة مميزة للكتابة والتفكير. والمتأدبون الاكثر تقدما فى زماننا، رغم قبولهم لفكرة أن الادب قد مضى إلا أنهم يؤكدون بقوة انهم قد صنعوا مفهوما جديدا للأدب وأنهم قد منحوه دورا اجتماعيا جديدا. فقد استطاعت الحركة التفكيكية من هذه الوجهة من النظر، إن تخلى المكان من إدعاءات الأدب الرومانتى والحديث القديمة حول تعبيره عن حقائق انسانية دائمة وكلية فى صورة واشكال ضخمة بفضل قوى الخيال السحرية. وفى نفس الوقت قدمت التفكيكية الإطار النظرى وعززته بالشواهد اللازمة لأدب جديد وذلك عن طريق كشف الاستراتيجيات التى استخدمتها الايدولوجيات المختلفة لخلق انطباع «بالصدق» لصالح اهدافها فى بلوغ السلطة وممارسة السيطرة على الآخرين. ويستطيع الأدب وقد سلح بمثل هذا الوعى بأن ليس هناك شئ خارج النص أن يتمكن من تشجيع الاستخدام الحر للتفسير ثم اقامة «حقائق صدق» تغذى الحياة. فالحركة النسوية، ودراسات الأدب الزنجى، وقوة حركات الشيكانو (حركة قامت فى كاليفورنيا يتزعمها Cesan Chavez تهدف إلى تحسين أحوال العمال الزراعيين المنحدرين من أصل مكسيلى أمريكى وذلك عن طريق الاضرابات الطويلة عن العمل)، أو الأداب العرقية، ثم تحرر اصحاب الميول الجنسية المثلية، والمؤرخون الجدد وعددا متنوعا من المجموعات الماركسية مثل الماديون الثقافيون البريطانيون فكل هذه الحركات قد أصبحت حرة فى هذا العالم «الشجاع الجديد» ليستخدم الادب، ليس فقط فى برامجها الاجتماعية الخاصة ولكن لتشجيع القضايا الأكثر جذرية وتحررا حول الشفافية والتسامح والنسبية والفردية والحرية فى التجريب. فالحركة البريطانية الثقافية المادية فعلا تعرف برنامجها على انه «التزام بتغيير شكل النظام الاجتماعى الذى يستغل البشر على اساس من العرق أو الجنس أو الاتجاه الجنسى أو الطبقة» (انظر هولدرنيس Holderness) .

ولكن قدرة هذه البرامج الاجتماعية على الاثارة وجذب الاهتمام، كما فعلت الحركة

النسائية عندما القى عليها الضوء مثلا لانتهازها فرصة المشاركة فى مظاهرة تحرير المرأة من العبودية القديمة– كانت قدرة، كما هو من المهم أن نلاحظ، قد دُفع ثمنها غاليا باسقاط قيمة النصوص التى كانت الثروة والوقف الكبير الرئيسى للأدب. وانى أريد أن أؤكد أن الاعتراض ليس فى أن هذه الطرق لقراءة الأدب ، ليس لأنها جزئية، بل لأنها غير صحيحة. فالأدب القديم كان هو نفسه قد طبع بطابع السياسة على نحو وصفته فى الفصل الأول من الكتاب، كما أنه ليس هناك شك فى أنه كثيرا ما تناول المرأة باسلوب فيه كثير من الامتهان بل وأنه كان دائما يريد أن يسيطر عليها بالرعاية. فالمشكلة فى نظرى مع هذه المقاربات الجديدة ليس فى دقتها أو عدالتها ولكن فى فائدتها فى استبقاء والاحتفاظ بأعمال الأدب أو «بالنصوص» إذا فضلنا هذا التعبير التى اعتمد عليها كل مشروع الأدب فى الماضى والحاضر. فأيا كان الأدب فى الماضى، وكيف يكون فى المستقبل، فإن ازدهاره وفائدته الاجتماعية تعتمد على مجموعة من القصائد والمسرحيات والروايات التى اعتبرت بالإجماع العام البضاعة الرئيسية للأدب بل وأيضا رأسماله المتراكم. فإذا تنازلنا أو فقدنا أو قللنا من قيمة نصوص مثل هوميروس وشكسبير وبلزاك، فسوف يكون الأدب قد أفلس تماما. وقد قصدت هنا أن أستخدم إستعارات تجارية لأننا لانتحدث عن بعض الخصائص الميتافيزيقية ولكن عن وظيفة الأدب وقيامه فى مجتمع موزع بين الأخذ والعطاء. فإذا استبعدت الأعمال التى ما زالت تعتبر إلى الآن أدبا فتساءل ماذا يبقى اذن؟ مجرد خليط من شظايا متفرقة من الأشياء والأفكار التى كانت ضمن المؤسسة وقد أصبحت بلا مركز، ونظام تعليمى متهالك ومجموعة من الترتيبات لخدمة هيئات التدريس، وتصنيف فى فهرس مكتبة، وحلقة من رواد الفن الثقافى العالى، وبضعة ناشرين، وبضعة معلقون وعددا قليلا من القضايا السياسية والاجتماعية العابرة.

ولكن هذا بالضبط هو ما فعله النقاد الجدد الثوريون. فالتفكيكيون قد حاولوا أن يبينوا فراغ اللغة الأدبية والنصوص، وحاول الماركسيون أن يبينوا كيف استخدم الأدب كأداة من أدوات السلطة لتقرير أيديولوجية لطبقة أو أخرى من الطبقات المسيطرة: «شكسبير كأداة للسيطرة» على حين حاولت الحركة النسوية اثبات استخدام الأدب خطئا فى الماضى لقمع المرأة. وبهذه الطريقة قد أفرغ الأدب لصالح قضايا اجتماعية وسياسية اعتبرت أهم من النصوص نفسها والتى لم تكن هذه النصوص فى الواقع إلا مجرد وسيلة نحو غاية أكبر. فالنص الأدبى ليس له معنى أو أنه –وهو نفس الشئ– قد أصبح له أى عدد من المعانى يريد أى قارئ أن يجدها فيه. فهو قد كذب

بطرق عدة لخدمة الطبقة أو الدولة. وكان أداة للقمع لصالح الرأسمالية والاستعمار وليقيم سيطرة الذكور وقامعا لأى حركة نحو التحرر من السلطة.

حقا هناك شئ من قيمة الصدمة السياسية فى كل هذا الهجوم على كمال النص الأدبى ولكن من الصعب أن نرى كيف يمكن للأدب مع الوقت وقد انتزعت عنه كل قيمة ايجابية أن يظل جديرا بالقراءة والتفسير.

وقد نكون أكثر واقعية إذا نظرنا إلى كل هذه الأنواع من النقد الجذرية التى افقدت النص الأدبى قيمته، على أنها كانت المرحلة المنذرة بالنهاية لنظام أدبى قديم كان ينهار من داخله فى زمن من التغيير الجذرى، أكثر من النظر إليها على أنها إرهاصات لأدب أكثر حرية وانفتاحا، فلقد أقترح كثيرا قبل ذلك أن النظريات النقدية الجذرية الجديدة فى السنوات الأخيرة هى على الرغم من كل ما يبدو من جدتها هى مجرد توسع والنمو المتضخم لقيم أدبية قديمة. فالتفكيكية بتحليلها الميكروسكوبى فى قراءاتها الدقيقة للنص وابرازها للسخرية الكاملة الكامنة فيه هى بوضح تطور للصور الشكلانية من التفسير الأدبى مثل النظرة الجمالية المتطرفة أو مثل مدرسة النقد الحديث. New Criticism. أما التأكيد على عدم التحديد فهو صورة متطرفة لما أسماه كيتز Keats، «بالقدرة السلبية على الخلق» negative cabability وأنها صورة أخرى من نماذج الالتباس السبعة Seven types of ambiguity التى حددها امبسون للتعريف بحركة النقد الحديث. أما الماركسيون الجدد المتأدبون فى هجومهم الذى لايتوقف ولايلين على الخط الرئيسى للمدنية الحديثة، فانهم يشبهون فى ذلك ردود الفعل الرومانتيكية التقليدية التى ظهرت مثلا عند اتباع F.R.Leavis ضد المجتمع الصناعى. ولكن على حين كان الأدب سابقا له وضعا خاصا متميزا على أن له وضعا استثنائيا فقد أصبح الآن مدرجا ضمن مؤسسات الرأسمالية الفاسدة. وهده المرحلة الأخيرة للأدب الرومانتى والحديث بدلا من أن تكون قد بدأت نهايتها مع عام ١٩٦٠ فإنها قد تكون مجرد امتداد لمرحلة تنذر بالنهاية لاتقدم فيها ملائكة الموت كزوار من عالم آخر ولكن مجرد صور أخرى من مواقف كانت ايجابية فى صورها المبكرة واصبحت تهديمية فى صورها المتطرفة. وعلى هذا فإن البداية لأدب جديد لن تظهر، إذا حدث ذلك إلا عندما يرتفع الصوت بطريقة مقنعة وإيجابية للاحتفاظ للأعمال الأدبية التقليدية بمكان له أهمية وفائدة فى حياة الفرد وللمجتمع على العموم.

# ملحق

الصفحات التالية نشرها المؤلف كملحق لكتابه الكبير عن «صموئيل جونسون واثر المطبوع الصادر عن جامعة برنستون عام ١٩٨٧ على الصفحات ٣١٧-٣٢١. وقد وجدت أن الملحق الذى يتناول فيه نظريته التى سار بها فى كتابه موت الأدب وكتابه المشار إليه معا يعتبر إضافة مضيئة لكتابه الذى تمت ترجمته. وقد وضع للملحق العنوان التالى الذى نضعه هنا كاملا: المترجم).

## الآداب على أنها واقع تم تركيبه اجتماعيا
## نظرة تخطيطية

لم نحاول أن نبرز الأساس النظرى فى الصفحات السابقة (للكتاب عن صمويل جونسون واثر المطبوع). ولكن الوصف التطبيقى للحقائق الأساسية التى قدمناها للتاريخ الأدبى قد تم تركيبها وتنظيمها وفقا لنظرية عن الأدب والآداب على أنها وقائع قد تم تركيبها وتنظيمها اجتماعيا. وقد يكون هناك بعض القراء الذين قد يفضلون أن يروا هذه النظرية وقد عبر عنها تعبيرا كاملا منظما تنظيما منطقيا. والمأمول أن يكون فى ما يلى من الحقائق البديهية المجردة الصريحة لنظرية اجتماعية عن الآداب ما يرضى هذه الاهتمامات لأولئك القراء. وسأبدأ بمجموعة من النقاط عن النظرية الاجتماعية عموما على أنها الإطار والسياق الذى تصورت أن مثل هذه النظرية تتطلبه وتستدعيه.

فالعالم الذى يتبصر به الانسان هو عالم مصنوع من الطبيعة ومن الثقافة.

أما الطبيعة، فمن المفترض أنها عالم من الوقائع التى تعمل وفقا لقوانينها الخاصة السابقة على، والمستقلة عن الملاحظة الإنسانية وعن الأوصاف العلمية التى تحاول دون مقاربة حقيقية لها أن تصفها بالتقريب.

وفى مواجهة تحاول أن تتجاوز اللانهائية المخيفة والتكرار الذى لا معنى له فى العالم الطبيعى، فإن الثقافة تقدم عالما انسانيا من النظام من الواقع الجوهرى ومن

الغرض والهدف والمعنى. فالثقافة هى مجموع العالم الاجتماعى الذى يصنعه البشر فهى حصيلة اللغات التى نشأت وتركبت إجتماعيا ومجموع المؤسسات والمعتقدات والقيم والادوات والتواريخ وهكذا.. وهكذا.. التى يعيش فيها البشر ويقبلونها فى الأغلب على انها واقع.

وتوجد الثقافة على المستوى الموضوعى فى صورة مجموعة مما صنع الانسان مثل المدن والمؤسسات والطقوس والادوار والنظريات عن الكون والفلسفات؛ كما أنها توجد على المستوى الذاتى على أنها واقع يتبصره الانسان ويؤمن الافراد الذى ولدوا داخل هذه الثقافة وعلى وجه الخصوص فى لغتها، على أنها واقعية ودائمة مثل الطبيعة.

وعلى قدر ما تبدو الثقافة للأفراد واقعية ودائمة فإنها فى جوهرها غير ثابتة أو مستقرة، ولابد لواقعيتها ومصداقيتها أن تدعم دائما بمجموعة من الوسائل مثل صور جديدة من التشريعات تعطيها شرعية وقانونية، أو مثل التفسيرات والشروح للأحداث التاريخية أو للحوادث الطبيعية التى قد تضع القيم الانسانية للثقافة موضع التساؤل، أو مثل إدراج وتكامل الاجزاء المختلفة من الثقافة والعمل على تكيفها مع أية ظروف جديدة.

والثقافة لا تكون ابدا تامة الصنع منتهية، بل هى دائما تحت الصنع، وهى فى الواقع نشاط أكثر منها شيئا رغم أنها تجهد دائما لكى تبلغ المستوى والوضع الدائم للشئ.

وعالم الثقافة الذى ينشئه البشر يتضمن عادة نصوصا مقدسة أو نصوصا لها وضع خاص متميز سواء كانت شفوية أو مكتوبة، من مثل قصائد الأنساب أو الملاحم القبلية أو الكتب المقدسة وغير ذلك، مما يعطى الشرعية للقيم الاجتماعية ويساعد على تنظيم وشرح هذه الثقافة بطرق لها معنى ودلالة.

وهذه النصوص من حيث هى جزء له وظيفة فى الثقافة تشارك بمجموعها فى الهدف العام الشامل للثقافة لتكوين عالم انسانى ذو معنى، ولذلك فانها تكشف فى الأغلب على نحو نموذجى عما يجب أن يعمل وكيف يعمل ولماذا.

وفى عدد من المجتمعات المتقدمة فان نمو «نصوص الحكمة» هذه تكون النواة لنظام اجتماعى أكثر اتساعا وأكثر تخصصا لتدوين وتفسير هذه النصوص، أو لأداء

مثل هذه النصوص وحفظ روايتها فى المجتمعات الشفوية. ومثل هذا النظام يقسم، على سبيل المثال مقولات الأنواع الأدبية، أو يحدد ادوار ومهارات الكاتب، ويقيم نظرية فى الكتابة ويعمل على توفير تعليم أدبى.

وتعريف الشاعر وتعريف النص الأدبى والمتلقين وتحديد الموضع المقبول المفترض للأداب فى العالم الاجتماعى، هى جميعا عناصر حاسمة جوهرية فى النظم الأدبية المختلفة ويمكن اعتبارها العناصر الأولى الأساسية التى تكون النظم الأدبية.

وهذه الأسماء المختلفة للأداب- الشعر، والأداب، والأداب الجميلة والأدب والعديد من المصطلحات الأخرى فى اللغات المختلفة- ليست هى كلمات مختلفة لموضوع واحد متعالى ولكنها علامات مميزة لتصورات تاريخية مختلفة للكتابة أو للنظم الأدبية ولموضعها فى العالم الاجتماعى.

ولقد بدأ تسجيل التاريخ الأدبى للغرب مع إفتراض أرسطو فى كتابه الشعر، ومع اعتراضات افلاطون المختلفة على الشعراء والشعر، التى تقوم على أن هناك نشاط يتميز بأنه أدبى، وتقدم صياغة لنظرة منهجية غير محكمة أو دقيقة عن نشأة هذا النشاط وصورته وأنماطه وأهدافه الاجتماعية.

ولم يكن تعريف أرسطو للأداب هو وصف علمى لماهية أدبية تقدمها الثقافة أو توجد بالفطرة فى الإنسان على نمط ما كانت تفسر به نظراته مثلا عن التطهير التراجيدى أو تعريفه للتراجيديا أو الكوميديا، ولكنه كان تعريفا لمركب اجتماعى وتعريفا منهجيا وتجميعا لأجزاء الكتابة التى كانت معتبرة ومقبولة فى وقته وفى موضعه الجغرافى الخاص.

كما أن ما تلى ذلك من ترتيب اجتماعى للأداب فى الغرب- والذى كان مقرونا عادة بتقرير قوى لأيديولوجيا شعرية لناقد وأستاذ كبير مثل هو راس أو دانتى أو سيدنى أوبوب أو ورد زورث أو اليوت أو فراى- فان هذا الترتيب الاجتماعى للأداب لم يكن مجرد مواصلة أو مجرد تطوير وتحسين لنظريات أدبية سابقة. فقد كان وجود القديم محسوسا دائما فى ما هو جديد فى هذا النشاط الاجتماعى المحافظ. غير أن ما هو قديم كان يأخذ مكانه فى تشكل جديد كأن يكون نظرية فى المحاكاه أو نظرية عن التجديد. فكان مسار التغيير مسار تاريخيا وليس عادة مسارا منطقيا، ولهذا فانه لا يمكن القول أن الأداب أو تفسيرها فى النقد كانت تتطور بالمعنى الذى يقال عن العلم ودراسته لطبيعة موجودة قبلا.

فالأداب مثلها مثل الأجزاء المتغيرة الأخرى من الثقافة، كالعائلة أو الدولة، كانت تتغير أيضا استجابة للظروف الاجتماعية المتحولة وبشكل واضح استجابة للتركيب الاجتماعى الذى كان يستخدم الكتاب سواء كان هذا التركيب قبليا أو إقطاعيا أو ملكيا أو ديمقراطيا- واستجابة للوسيلة التى كانوا يعبرون فيها عن أنفسهم- سواء بالأداء الشفوى أو بالمخطوط أو بالمطبوع أو الكترونيا.

وقد ظلت الأداب خلال كل تغيراتها التاريخية، حتى العصر الرومانتيكى، تواصل التعبير عن وظيفتها الاجتماعية من خلال ارتباط وثيق ودعم للنظام القائم خلقيا ودينيا وحكوميا.

أما الأدب «الرومانتيكى» الذى ظهر فى أوروبا خلال القرن الثامن عشر على أنه أحد الفنون الجميلة، فقد خرج على هذا التقليد الطويل من الخضوع والتبعية للمؤسسات الأخرى فى النظام الاجتماعى، وقدم نفسه على أنه نشاط مستقل للروح على أنه سابق ومستقل عن الأجزاء الأخرى للثقافة.

فقد قدم الأدب الرومانتيكى نفسه على أنه ماهية، والصوت المباشر الصادق لإنسانية عميقة تعلو عن الزمن وتسمع فى كل العصور وفى كل المواضع.

وما نسميه نحن الأن أدبا هو على أيه حال نظام رومانتيكى غاية فى التخصص يتمثل فى النظام الأدبى الحديث الذى أعطاه الشرعية وردزورث فى انجلترا والذى يعرف النص الأدبى على أنه شعر أو رواية، ويفسر النشاط الأدبى فى حدود مصدره ونشأته فى القدرة النفسية للخيال الابداعى، كما أنه يفترض أن دوره الاجتماعى هو أن يكون صوتا صادقا للبشرية يعارض وينتقد الرأسمالية البورجوازية والعقلانية العلمية.

وعلى حين أن العون المباشر والاعتماد على الخط الرئيسى للقيم الاجتماعية السائدة واشكال مؤسساتها، يمكن اعتباره تعبيرا معياريا عن وظيفة الأداب- الا أن الأدب الرومانتيكى على طول مائتى عام قد صنع لنفسه مكانا فى المجتمع على أنه مؤسسة إجتماعية فى ذاتها، وكانت هذه المؤسسة مقرونة بفلسفتها التى تشرحها (أى النقد الأدبى) بمجموع متميز من النصوص (تمثل الأدب المقنن) وإلى جانب ذلك كله مجموعة محددة تشمل الأدوار الاجتماعية المرتبطة بها (المؤلف والناقد والمدرس والناشر المحقق...الخ)، وبالإضافة إلى مكان داخل النظام التعليمى على أنه واحد من الدراسات الانسانية ومكان فى شجرة المعرفة على أن هذا الأدب واحد من الفنون.

فالأدب يبدو للأفراد الذين ولدوا فى ثقافة الحضارة الغربية، مثل بقية الوقائع الاجتماعية. فيتبدى فى أشكاله الموضوعية على أنه واقعية مطروحة أى جزء من الأشياء «القائمة» وله من الواقعية ما لأشياء الطبيعة، كما أنه من ناحية أخرى يبدو ثابتا فى التصورات الذاتية للعالم لدى أولئك الأفراد كما يبدو فى وعيهم بالعالم على أنه جزء لا يتغير ولا يمكن أن يتغير من الواقع.

ولكن الأدب كجزء من الثقافة وليس جزءا من الطبيعة الصافية التى لا تتغير بل تتحرك وافقا لقوانين ابدية قد افترضها العلم، فإن الأدب مع ذلك يظل فى جوهره غير ثابت ومن غير الممكن التنبؤ بما يجرى فيه وعليه.

فحيث أن الأدب من صنع الإنسان وليس له وجود مطلق خاص به، فهو لذلك ليس له موضع محدد يمكن أن يكون كله ثابتا فيه؛ وليس له ماهية واحدة يمكن أن يعرف بها؛ وليس له حد أو نقطة يبلغها فيحقق فيها غاية تكامله وتماسكه.

وحيث أن الأدب يعتمد فى مصداقيته وفى ممارسته لوظيفته على مدى مصداقيته وانسجامه مع المعتقدات والقيم والممارسات الاجتماعية الأخرى، فإنه لذلك يظل دائما سيالا يتغير باستمرار مع تغير العالم من حوله.

ويظل الأدب باستمرار غير مستقر بتأثير تلك الضغوط الاجتماعية، وكذلك بتأثير مجموعة من القوى السيكولوجية الغريبة أو الخاطئة مثل مجرد الرغبة فى التجديد أو مثل النسيان والأغفال أو الجهل. ويظل الأدب بتأثير مثل هذه الضغوط وتلك القوى فى حالة دائمة من التغير ويراد به خلال ذلك أن يكون واقعيا فى العالم بطرق عديدة تربطه بتشكلات مختلفة كما قد يتم تعريفه من زاوية جديدة أو أخرى.

وتظل عملية التكيف الاجتماعى هذه مستمرة بل ولا يمكن تجنب ملاحظتها والوعى بتأثيرها المقلق العميق فى أوقات مثل الوقت الحاضر عندما تحدث تلك التغيرات الاجتماعية والتكنولوجية الجذرية من المطبوع إلى الالكترونى، وحيث توضع القيمة الأدبية الرومانتكية القديمة موضع التساؤل بالكشف عن أنها اعتباطية تحكمية مما يفرض تكيفات متطرفة بل وقد يتطلب اتجاها الى نوع جديد من الأداب يحل محل الأدب الرومانتى.

والأدب فى هذا الموضع هو مثل زوجة لوط، يظل موجودا بالتحرك إلى الأمام فى حركة دياليكتيكية بين «واقعية» الموضوعية وبين ما هو تصورات ذاتية عنه: فالعالم

يشكل تصورات الفرد للأدب والفرد يغير الأدب ليلائم مع احتياجاته الجديدة.

فالنظام الأدبى هو فى حال مستمر من التفكك ونراه يتبخر أمام أعيننا، وهو دائما فى خطر حقيقى من أن يتوقف عن الوجود. ولكن الأداب مع ذلك تستجمع عناصرها من جديد ويظل وجودها المتصل، وعناصرها المكونة لها، وتنظيماتها، ومكانها فى المجتمع معتمدا دائما على النشاطات الأدبية المستمرة المتمثلة فى أنواع القصائد والروايات وفى نوع النظرية الأدبية والتفسيرات التى تعد وتتطور وفى تركيب التعليم الأدبى فى المدارس.

وعلى حين أنه لا يمكن الحكم على هذه التشكلات والتركيبات على أنها بشكل مطلق صادقة أو كاذبة، كما أنه لا يمكن اعتبارها مجرد أفكار تعتبر كل واحده منها مثل الأخرى فضلا وصحة حيث يمكن أن تفهم جميعا تطبيقيا وأن تقوم أمام التساؤل إذا كانت بشكل مباشر أو غير مباشر تعمل على تطوير الهدف الأول والأساسى للثقافة أى صناعة عالم واقعى وإقامة تركيب ذى دلالة للعالم يمكن قبوله والتصديق به.

ولا شك أن هناك طرقا عديدة لتحقيق هذه الغاية، كما عرفنا من الوضع التاريخى للرومانتيكية. ولا تقتصر هذه الطرق على شكل عن اشكال الدعم المباشر للوضع القائم سياسيا أو دينيا وأن بدا ذلك على أنه العلاقة المعيارية للأداب مع المجتمع الذى تنتمى إليه.

إن كل تاريخ أدبى هو بالضرورة مراجعة تاريخية تعيد تفسير الأحداث الماضية لدعم النظريات الحالية. ولكن لابد أن نقرر أنه لا التاريخ ولا النظرية المقدمةفى هذا الكتاب يمكن أن تخلص من الحكم عليها إذا كانت تساهم إيجابيا أم لا فى تحديد الوظيفة الثقافية للآداب.

## الأعمال التى تم الاقتباس منها أو الاحالة إليها

### Works Cited

(Works available in standard editions, such as Boswell's Life of johnson, Wordsworth's preface to the Lyrical Ballads, or Diderot's Encyclopedie, are not listed.)

Aarsleff, Hans. From Locke to Saussure: Essays on the Study of Language. Minneapolis, 1982.

Abrams, Meyer. The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition. New York, 1953.

Adams, Hazard. Critical Theory since Plato. New York, 1971.

Adelman, Clifford. "On the Paper Trail of the Class of '72."New York" Times, July 22, 1989, A25.

Arac, Jonathan. "History and Mystery: The Criticism of Frank Kermode." Salamagundi 55 (1982).

Barthes, Roland. "The Death of the Author."" Image, music, Text Trans." Stephen Heath. Glasgow, 1977.

Belanger, Terry. "Publishers and Writers in Eighteenth-Century England." Books and Their Readers in Eighteenth-Century England. Ed. Isabel Rivers. London, 1982.

Bell, Daniel. The Coming of Post-Industrial Society. New York, ] 974.

Beisey, Catherine. "Re-reading the Great Tradition." In Widdowson."

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical

Reproduction."In Illuminations. Ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn." New York, 1969, 217.

Biederman, Susan Duke. "Art Laws Don't Protect Films from Alteration."New York Times, December 11, 1986, Op-Ed page.

Blackmur, R. P. "A Critic's Job of Work" (1935). In Adams."

Bloom, Allan. The Closing of the American Mind. New York, 1987.

Bloom, Harold. The Anxiety of Influence. New York, 1975.

See "Plagiarism A Symposium."

Boorstin, Daniel J. The Image: A Guide to Pseudo-Events in Arnerica. New York, 1962.

Booth, Wayne. Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism. Chicago, 1979.

Brooks, Cleanth, and W. K. Wimsatt, Jr. Literary Criticism: A Short History. New York, 1957.

Brooks, David. "From Western Lit to Westerns as Lit." Wall Street Journal," February 27, 1988.

Brustein, Robert. "Don't Punish the Arts."" In "Dialogue, Art and the Taxpayers Money." New York Tirnes, June 23, 1989, A29."

Burnham, Sophie. "As the Stakes in the Art World Rise, So Do Laws and" Lawsuits. "New York Tirnes, February 15, 1987, 2:1."

Carnegie Foundation for the Advancement of Teaching. "The Condition of" the Professoriate: Attitudes and Trends, 1989. "Princeton, 1989."

Chadwick, Hector Munro, and Norah (Kershaw). The Growth of

Literature. 3 vols. Cambridge, 1932-40.

Chapin, Schuyler, and Alberta Arthurs. "A Bill of Rights for the Arts. "New York Times, October 29, 1987, Op-Ed page.

Cheney, Lynne V. Hurnanities in Arnerica: Report to the President, the Congress, and the Arnerican People. National Endowment for the Humanities, Washington, D.C. September 12, 1988.

Chesterfield, Philip Dormer Stanhope, Earl of. """"The Language of Ladies. "The World, 101, December 5, 1754.

Collins, John Churton. The Study of English Literature: A Plea for Its Recognition and Organization at the Universities. London, 1891.

Corngold, Stanley. TLS, November 11, 1988, Letters.

Culler, Jonathan. Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. London, 1975.

Darnton, Robert. "First Steps towards a History of Reading."" Australian" Journal of French Studies 22 (1986),5.

"Philosophers Trim the Tree of Knowledge: The Epistemological" Strategy of the Encyclopedie." In Robert Darnton, The Creat Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History. New York, 1985.

De Man, Paul. Paul de Man: Wartime Journalism, 1939-1943. Ed. Werner

Hamacher, Neil Hertz, and Thomas Keenan. Lincoln, Neb., 1988.

"Semiology and Rhetoric."" In Textual Strategies: Perspectives in" Post-Structuralist Criticism. Ed. Josue V. Harari. Ithaca, 1979, 121.

De Maria, Robert, Jr. Johnson's Dictionary and the Language of Learning. Chapel Hill, 1986. "The Politics of Johnson's Dictionary. "PMLA, January 1989, 64."

Derrida, Jacques. "Like the Sound of the Deep Sea within a Shell: Paul de Man's War. "Trans. Peggy Kamuf. Critical Inquiry 14 (1988), 639."

⁄."Structure, Sign and Play."" In The Structuralist Controversy. Ed." Richard Macksey and Eugenio Donato. Baltimore, 1970, 147.

Dictionary of American Regional English. Frederic G. Cassidy, chief ed. Cambridge, Mass., 1985.

Dilthey, Wilhelm. Gesammelte Schriften. 19 vols. Leipzig and Gottingen, 1914-82.

Dullea, Georgia. "City Makes It Official: They're Artists. "New York" Times, October 21, 1986, B 1.

Dunlap, David W. "Judge Upholds Effort to Move Sculpture. "New York" Times, September 1, 1987, BI.

"Moving Day Arrives for Disputed Sculpture. "New York Times," March 11, 1989, A29.

Eagleton, Terry. "Escape into the Ineffable. "TLS, November 24-30," 1989, 1,291.

______ Literary Theory: An Introduction. Oxford, 1983.

Eighteenth-Century Short Title Catalogue, the British Library Collections. Ed. R. C. Alston and M. J. Crump. 113 fiches, later on disks. British Library, London, 1984.

Eisenstein, Elizabeth. The Printing Press as an Agent of Change. 2 vols. Cambridge, 1979.

Eliot, T. S. "The Function of Criticism." Selected Essays, 1917-1932." New York, 1932.

______"The Social Function of Poetry. "In T. S. Eliot, On Poetry a" Poets. New York, 1957.

______"Tradition and the Individual Talent."" In Selected Essays, 1917; 1932. New York, 1932.

Englesing, R. "Die Perioden der Lesergeschichte in der Neuzeit: Dasstatische Ausmass und die sociokulturelle Bedeutung dere Lekture" In Archiv fur Ceschichte des Buchwesens 10 (1969), cols. 944-1002

Febvre, Lucien, and Henri-Jean Martin. The Coming of the Book: The Impact of Printing, 1450-1800. Trans. David Gerard. London, 1976 Fenton, James. TLS, April 2, 1982, Letters.

Fischer, Michael. Does Deconstruction Make Any Difference? Bloomington, 1985.

Fish, Stanley. Is There a Text in This Class? Cambridge, Mass., 1980.

Flaubert, Gustave. Selected Letters. Trans. Francis Steegmuller. London, 1954.

Foucault, Michel. "What Is an Author?" In Textual Strategies: Perspectives" in Post-Structuralist Criticism. Ed. Josue V. Harari. Ithaca, 1979, 141.

Freedman, Samuel G. "Actors Equity Protests Beckett Cast Criticism." New York Times, January 9, 1985, C17.

Freeman, Edward Augustus. The Life and Letters of Edward A. Freeman. Ed. W. R. W. Stephens, 2 vols. London, 1895.

Frost, David."The White Hotel." TLS, April 9, 1982, Letters."

Frye, Northrop. Anatomy of Criticism. Princeton, 1957.

Goodman, Lord. See "Plagiarism  A Symposium."

Goody, Jack. Literacy in Traditional Societies. Cambridge, 1968.

Gorman, Robert A. "Copyright and the Professoriate: A Primer and Some Recent Developments."Academe (September-October 1987), 29."

Graff, Gerald. "Looking Past the de Man Case." In Hamacher, Hertz, and" Keenan, Responses, 246.

______ Professing Literature: An Institutional History. Chicago, 1987.

Graff, Gerald, and William E. Cain. "Peace Plan for the Canon Wars." Nation, March 6, 1989, 310.

Hamacher, Werner, Neil Hertz, and Thomas Keenan, eds. Paul de Man: Wartime Journalism, 1939-1943. Lincoln, Neb., 1988.

______ Responses on Paul de Man's Wartime Journalism. Lincoln, Neb., 1989.

Harris, Neil. "Who Owns Our Myths? Heroism and Copyright in an Age" of Mass Culture. "Social Research 52 (1985), 243.

Harris, Roy. "The History Men." TLS, September 3, 1982, 935."

______ Landmarks in Linguistic Thought: The Western Tradition from Socrates to Saussure. New York, 1989.

Hartman, Geoffrey. Criticism in the Wilderness. New Haven, 1980.

Havelock, Eric A. A Preface to Plato. Cambridge, Mass., 1963.

Hill, Geoffrey. "Common Weal, Common Woe." TLS, April 21, 1989," 411.

Hirsch, E. Donald, Jr. "What Isn't Literature?" In What Is Literature?" Ed. George Hernadi. Bloomington, 1978.

______ Cultural Literacy: What Every American Needs to Know. Boston, 1987.

Holderness, Graham, ed. The Shakespeare Myth. Manchester, 1989.

Holroyd, Michael, and Sandra Jobson. "Copyrights and Wrongs: D. H." Lawrence." TLS, September 3, 1982, 943."

Horowitz, Irving Louis. The Crisis of Publishing in a Post-Industrial Society. New York, 1987.

Hudson, Liam. "Recalling a Scapegoat." TLS, November 3-9, 1989," 1201.

Hunter, lam Culture and Government: The Emergence of Literary Education. London, 1989.

Jakobson, Roman. Language in Literature. Cambridge. Mass., 1987.

James, Henry. The Art of Fiction. In Adams.

Jameson, Fredric. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, 1981.

Johnson, Kirk. "In Connecticut, Debate over Art for Captive Audience." New York Times, March 25, 1989, C29.

Kantaris, Sylvia. "The White Hotel." TLS, April 23, 1982, Letterc."

Kaplan, James. "Inside the Club " New York Times .Magazine.

June 11." 1989, 62.

Kaplan, Justin. An Unhurried View of Copyright. New York, 1967.

Katsh, Ethan. The Electronic Media and the Transformation of Law. New York, 1989.

Kenrick, D. A. "The White Hotel." TI,S, March 26, 1982, Letters."

Kernan, Alvin. The Imaginary Library: A E Essay on Literature and Society. Princeton, 1982.

______ Samuel Johnson and the Impact of Print. Princeton, 1989. (Originally Printing Technology, Letters, and Samuel Johnson. Princeton, 1987. )

Kingson, Jennifer A. "Where Information Is All, Pleas Arise for Less of"It." New York Times, July 9, 1989, E9."

Kozol, Jonathan. Illiterate America. New York, 1985.

Kristeller, Paul O. "The Modern System of the Arts." In Renaissance" Thought Vol. 2. New York, 1965, 163.

Kula, Witold. Measures and Men. Trans. R. Szreter. Princeton, 1986.

Lacey, Dan. "Publishing and the New Technology." In Books, Libraries and Electronics: Essays on the Future of Written Communications. Foreword by Carol A. Nermeyer. White Plains, N.Y., 1982.

Landes, David S. Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World. Cambridge, Mass., 1983.

Leavis, F. R. The Common Pursuit. London, 1952.

Lehmann-Haupt, Christopher. "William Burroughs." New York Times, October 31, 1988, C20.

Levine, George, and others. Speaking for the Humanities. American Council of Learned Societies, Occasional Paper 7. New York, 1989.

Levi-Strauss, Claude. La pense'e sauvage. Paris, 1962.

Lippmann, Walter. Public Opinion. New York, 1922.

Lovejoy, Arthur 0. The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea. New York, 1960.

Lubasch, Arnold H. "Salinger Biography is Blocked." New York Times," January 30, 1987, Al.

Macdonald, Dwight. Against the American Grain. New York, 1962.

McEwan, lan. See "Plagiarism and A Symposium."

McGill, Douglas C. "Tilted Arc." New York Times, January 30, 1987."

Mack, Maynard. Prose and Cons: Monologues on Several Occasions. New Haven, Privately Printed, 1989.

McLuhan, Marshall. The Cutenberg Galaxy. Toronto, 1962.

Mallon, Thomas. Stolen Words: Forays into the Origins and Ravages of Plagiarism. New York, 1989.

Mehrabian. Albert. Silent Messages. Belmont, Calif., 1971.

Mellers, Wilfrid. See "Plagiarism and A Symposium."

Meyrowitz, Joshua. No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior. New York, 1985.

Mitchell, C. J. "The Spread and Fluctuation of Eighteenth-Century Printing." Studies in Voltaire and the Eighteenth Century 230 (1985), 305."

Mitgang, Herbert. "Ramifications of Literary Lawsuits: The 'Bell Jar' and" Salinger Cases. "New York Times, February 3, 1987.

Morley, John. in Collins.

Morris, William. How i Became a Socialist. London, 1986.

Murray, K. M. Elisabeth. Caught in the Web of Words: James H. Murray and the OED. New Haven, 1977.

Ohman, Richard. English in America. New York, 1976

Oman, Ralph. "Black and White and Red All Over."" New York Times," June 24, 1987, Op-Ed page.

Ong, Walter J. Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. London, 1982.

______ "Samuel Johnson and the Printed Word." Review (Fall 1988)," 97.

Palmer, D. J. The Rise of English Studies. New York, 1965.

Parsons, Ian. "Copyright and Society." In Essays in the History of Publishing. Ed. Asa Briggs. London, 1974, 29.

"Plagiarism and A Symposium." TLS, April 9, 1982."

Podhoretz, Norman. Breaking Ranks: A Political Memoir. New York, 1979.

Pool, I. de S. The Social Impact of the Telephone. Cambridge, Mass., 1977.

Poster, Mark. Foucault, Marxism and History: Mode of Production versus Mode of Information. Oxford, 1984.

Quine, W.V. Theories and Things. Cambridge, Mass., 1981.

Raleigh, Sir Walter Alexander. A Selection from the Letters of Sir Walter Raleigh (1880-1922). Ed. Lady Raleigh, Preface by David Nichol Smith. London, 1928.

Rank, Hugh, ed. Language and Public Policr. Urbana, 1971.

Rein, Irving, Philip Kotler, and Martin R. Stoller. High Visibility. New York, 1987.

Rickman, H. P. Meaning in History: W. Dilthey's Thoughts on History and Society. London, 1961.

Rolph, C. H. The Trial of Lady Chatterley: Regina v. Penguin Books Ltd. Harmondsworth, 1961.

Rose, Mark. "The Author as Proprietor: Donaldson v. Beckett and the" Genealogy of Modern Authorship." Representations 23 (1988), 51."

Rotman, Brian. "Life since God." TLS, April 7, 1989, 373."

Ruskin, John. The Stones of Venice. Vol. 2. London, 1899, 6, 165.

Ryan, Michael. "Self Evidence." Diacritics 10 (1980)."

Scanlan, Margaret. Traces of Another Tirne: History and Politics in Postwar British Fiction. Princeton, 1990.

Schafer, Jurgen. Documentation in the O.E.D. Oxford, 1980.

Schwartz, Lawrence H. Creating Faulkner's Reputation: The Politics of Modern Literary Criticism. Knoxville, Tenn., 1988.

Solotaroff, Ted. "The Literary-Industrial Complex." New Republic, June" 8, 1987, 28.

Sontag, Susan. "Against Interpretation." In Adams."

Sparrow, John. "Regina v. Penguin Books Ltd.: An Undisclosed Element" in the Case." Encounter 101 (February 1962), 35."

Stange, E. "Millions of Books Are Turning to Dust-Can They Be Saved?" New York Tirnes Book Review, March 29, 1987, 3.

Steiner, George. After Babel. London, 1975.

______ "Books in an Age of Post-Literacy."" Publishers' Weekly, May 24," 1985, 44.

______ "Future Literacies." In Bluebeard's Castle. New Haven, 1971.

"The Language of Silence. New York, 1967.

"Simon and Schuster Sues over Son of Sam Law.." New York Times, August" 6, 1987, C24.

Sutherland, John. See "Plagiarism A Symposium."

Taylor, Stuart, Jr. "Court Backs 'Propaganda' Label for Three Canadian" Films." New York Tirnes, April 29, 1987, A28."

Tennant, Emma. "The White Hotel." TLS, April 9, 1982, Letters.

"Thomas, D. M. "The White Hotel." TLS, April 2, 1982, Letters.

"Tompkins, Jane P. "The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response. "In Reader-Response Criticism: From Formalism to PostStructuralism. Ed. Jane P. Tompkins. Baltimore, 1980, 201.

Trilling, Lionel. Beyond Culture. Harmondsworth, 1967.

Trithemius, John (1462-1516). Inpraise of Scribes. Ed. Klaus Arnold, trans. Roland Behrendt. Lawrence, Kans., 1974.

Urmson, J. O. See "Plagiarism ,A Symposium.

"U.S. Government. Bureau of the Census. Historical Statistics of the United States: Colonial Times to 1970. Washington, D.C., 1975, p. 808.

______ Statistical Abstracts of the United States, 1984. Washington, D.C., 1985, p. 236.

U.S. Government. Department of Education, Office of Educational Rsearch and Improvement, Center for Education Statistics. Digest of Ed-ucatiorl Statistics, 1987. Washington, D.C., 1987, table 74.

Valery, Paul. Aesthetics. Trans. Ralph Manheim. New York, 1964.

Vidal, Gore. Matters of Fact and of Fiction: Essays, 1973-1976. New York, 1977.

Vincent, David. Literary and Popular Culture: England, 1750-1914. Cambridge, 1989.

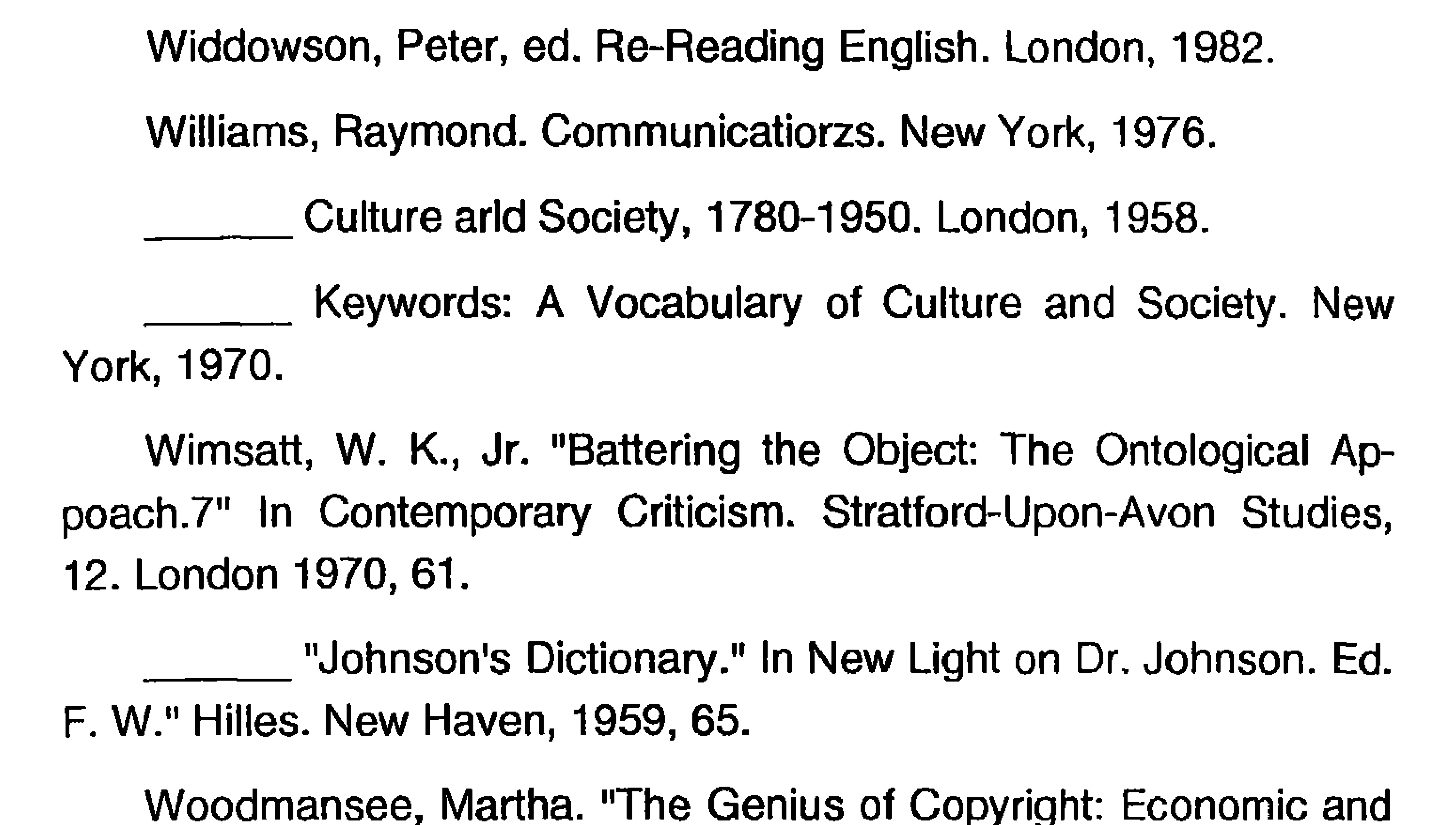
Walker, Gay, Jane Greenfield, John Fox, and Jeffrey S. Simonoff. "The Yale Survey: A Large-Scale Study of Book Deterioration in the Yale University Library. "College and Research Libraries publication 46" (1985), 111.

Wellek, Rene. "Literary Criticism and Philosoplly." Scrutiny 6 (March" 1937-38), 376.

______ "What Is Literature?" In What is Literature? Ed. Paul Hernadi." Bloomington, 1978.

Wellek, Rene, and Austin Warren. Theory of Literature. New York, 1956.

Whitby, Max. "The Instant Archive." TLS, October 16, 1987, 1138."


Widdowson, Peter, ed. Re-Reading English. London, 1982.

Williams, Raymond. Communicatiorzs. New York, 1976.

______ Culture arld Society, 1780-1950. London, 1958.

______ Keywords: A Vocabulary of Culture and Society. New York, 1970.

Wimsatt, W. K., Jr. "Battering the Object: The Ontological Appoach.7" In Contemporary Criticism. Stratford-Upon-Avon Studies, 12. London 1970, 61.

______ "Johnson's Dictionary." In New Light on Dr. Johnson. Ed. F. W." Hilles. New Haven, 1959, 65.

Woodmansee, Martha. "The Genius of Copyright: Economic and Legal" Conditions of the Emergence of the Author. "Eighteenth-Century Studies" 4 (1984), 425.

Woolf, Virginia. "Mr. Bennett and Mrs. Brown" (1924)- In The Common" Reader. London, 1925.

Yale University Council Committee on the Library. Unpublished report of May 1987.

# المشروع القومى للترجمة

| العنوان | المؤلف | المترجم |
|---|---|---|
| ١ – اللغة العليا (طبعة ثانية) | جون كوين | ت : أحمد درويش |
| ٢ – الوثنية والإسلام | ك. مادهو بانيكار | ت : أحمد فؤاد بلبع |
| ٣ – التراث المسروق | جورج جيمس | ت : شوقى جلال |
| ٤ – كيف تتم كتابة السيناريو | انجا كاريتنكوفا | ت : أحمد الحضرى |
| ٥ – ثريا فى غيبوبة | إسماعيل فصيح | ت : محمد علاء الدين منصور |
| ٦ – اتجاهات البحث اللسانى | ميلكا إفيتش | ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد |
| ٧ – العلوم الإنسانية والفلسفة | لوسيان غولدمان | ت : يوسف الأنطكى |
| ٨ – مشعلو الحرائق | ماكس فريش | ت : مصطفى ماهر |
| ٩ – التغيرات البيئية | أندرو س. جودى | ت : محمود محمد عاشور |
| ١٠ – خطاب الحكاية | جيرار جينيت | ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى |
| ١١ – مختارات | فيسوافا شيمبوريسكا | ت : هناء عبد الفتاح |
| ١٢ – طريق الحرير | ديفيد براونيستون وايرين فرانك | ت : أحمد محمود |
| ١٣ – ديانة الساميين | روبرتسن سميث | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٤ – التحليل النفسى والأدب | جان بيلمان نويل | ت : حسن المودن |
| ١٥ – الحركات الفنية | إدوارد لويس سميث | ت : أشرف رفيق عفيفى |
| ١٦ – أثينة السوداء | مارتن برنال | ت : بإشراف / أحمد عتمان |
| ١٧ – مختارات | فيليب لاركين | ت : محمد مصطفى بدوى |
| ١٨ – الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية | مختارات | ت : طلعت شاهين |
| ١٩ – الأعمال الشعرية الكاملة | جورج سفيريس | ت : نعيم عطية |
| ٢٠ – قصة العلم | ج. ج. كراوثر | ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح |
| ٢١ – خوخة وألف خوخة | صمد بهرنجى | ت : ماجدة العنانى |
| ٢٢ – مذكرات رحالة عن المصريين | جون أنتيس | ت : سيد أحمد على الناصرى |
| ٢٣ – تجلى الجميل | هانز جيورج جادامر | ت : سعيد توفيق |
| ٢٤ – ظلال المستقبل | باتريك بارندر | ت : بكر عباس |
| ٢٥ – مثنوى | مولانا جلال الدين الرومى | ت : إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٢٦ – دين مصر العام | محمد حسين هيكل | ت : أحمد محمد حسين هيكل |
| ٢٧ – التنوع البشرى الخلاق | مقالات | ت : نخبة |
| ٢٨ – رسالة فى التسامح | جون لوك | ت : منى أبو سنه |
| ٢٩ – الموت والوجود | جيمس ب. كارس | ت : بدر الديب |
| ٣٠ – الوثنية والإسلام (ط٢) | ك. مادهو بانيكار | ت : أحمد فؤاد بلبع |
| ٣١ – مصادر دراسة التاريخ الإسلامى | جان سوفاجيه – كلود كاين | ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب |
| ٣٢ – الانقراض | ديفيد روس | ت : مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٣٣ – التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية | أ. ج. هوبكنز | ت : أحمد فؤاد بلبع |
| ٣٤ – الرواية العربية | روجر آلن | ت : حصة إبراهيم المنيف |
| ٣٥ – الأسطورة والحداثة | بول . ب . ديكسون | ت : خليل كلفت |

| العنوان | المؤلف | المترجم |
|---|---|---|
| ٣٦ - نظريات السرد الحديثة | والاس مارتن | ت : حياة جاسم محمد |
| ٣٧ - واحة سيوة وموسيقاها | بريجيت شيفر | ت : جمال عبد الرحيم |
| ٣٨ - نقد الحداثة | آلن تورين | ت : أنور مغيث |
| ٣٩ - الإغريق والحسد | بيتر والكوت | ت : منيرة كروان |
| ٤٠ - قصائد حب | آن سكستون | ت : محمد عيد إبراهيم |
| ٤١ - ما بعد المركزية الأوربية | بيتر جران | ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد |
| ٤٢ - عالم ماك | بنجامين باربر | ت : أحمد محمود |
| ٤٣ - اللهب المزدوج | أوكتافيو پاث | ت : المهدى أخريف |
| ٤٤ - بعد عدة أصياف | ألدوس هكسلي | ت : مارلين تادرس |
| ٤٥ - التراث المغدور | روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين | ت : أحمد محمود |
| ٤٦ - عشرون قصيدة حب | بابلو نيرودا | ت : محمود السيد علي |
| ٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (١) | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٤٨ - حضارة مصر الفرعونية | فرانسوا دوما | ت : ماهر جويجاتي |
| ٤٩ - الإسلام في البلقان | هـ . ت . نوريس | ت : عبد الوهاب علوب |
| ٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير | جمال الدين بن الشيخ | ت : محمد برادة وعثماني الميلود ويوسف الأنطكي |
| ٥١ - مسار الرواية الإسبانو أمريكية | داريو بيانويبا وخ. م بينياليستي | ت : محمد أبو العطا |
| ٥٢ - العلاج النفسي التدعيمي | بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل | ت : لطفي فطيم وعادل دمرداش |
| ٥٣ - الدراما والتعليم | أ . ف . ألنجتون | ت : مرسى سعد الدين |
| ٥٤ - المفهوم الإغريقي للمسرح | ج . مايكل والتون | ت : محسن مصيلحي |
| ٥٥ - ما وراء العلم | چون بولكنجهوم | ت : علي يوسف علي |
| ٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١) | فديريكو غرسية لوركا | ت : محمود علي مكي |
| ٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢) | فديريكو غرسية لوركا | ت : محمود السيد ، ماهر البطوطي |
| ٥٨ - مسرحيتان | فديريكو غرسية لوركا | ت : محمد أبو العطا |
| ٥٩ - المحبرة | كارلوس مونييث | ت : السيد السيد سهيم |
| ٦٠ - التصميم والشكل | جوهانز ايتين | ت : صبرى محمد عبد الغنى |
| ٦١ - موسوعة علم الإنسان | شارلوت سيمور - سميث | مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى |
| ٦٢ - لذّة النّص | رولان بارت | ت : محمد خير البقاعي . |
| ٦٣ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢) | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة) | آلان وود | ت : رمسيس عوض . |
| ٦٥ - في مدح الكسل ومقالات أخرى | برتراند راسل | ت : رمسيس عوض . |
| ٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية | أنطونيو جالا | ت : عبد اللطيف عبد الحليم |
| ٦٧ - مختارات | فرناندو بيسوا | ت : المهدى أخريف |
| ٦٨ - نتاشا العجوز وقصص أخرى | فالنتين راسبوتين | ت : أشرف الصباغ |
| ٦٩ - العالم الإسلامي في أوائل القرن العشرين | عبد الرشيد إبراهيم | ت : أحمد فؤاد متولي وهويدا محمد فهمي |
| ٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية | أوخينيو تشانج رودريجث | ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد |
| ٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمي | داريو فو | ت : حسين محمود |

| العنوان | المؤلف | المترجم |
|---|---|---|
| ٧٢ – السياسى العجوز | ت . س . إليوت | ت : فؤاد مجلى |
| ٧٣ – نقد استجابة القارئ | چين . ب . تومبكنز | ت : حسن ناظم وعلى حاكم |
| ٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر | ل . ا . سيمينوڤا | ت : حسن بيومى |
| ٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية | أندريه موروا | ت : أحمد درويش |
| ٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى | مجموعة من الكتاب | ت : عبد المقصود عبد الكريم |
| ٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣ | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية | رونالد روبرتسون | ت : أحمد محمود ونورا أمين |
| ٧٩ – شعرية التأليف | بوريس أوسبنسكى | ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى |
| ٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع» | ألكسندر بوشكين | ت : مكارم الغمرى |
| ٨١ – الجماعات المتخيلة | بندكت أندرسن | ت : محمد طارق الشرقاوى |
| ٨٢ – مسرح ميجيل | ميجيل دى أونامونو | ت : محمود السيد على |
| ٨٣ – مختارات | غوتفريد بن | ت : خالد المعالى |
| ٨٤ – موسوعة الأدب والنقد | مجموعة من الكتاب | ت : عبد الحميد شيحة |
| ٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية) | صلاح زكى أقطاى | ت : عبد الرازق بركات |
| ٨٦ – طول الليل | جمال مير صادقى | ت : أحمد فتحى يوسف شتا |
| ٨٧ – نون والقلم | جلال آل أحمد | ت : ماجدة العنانى |
| ٨٨ – الابتلاء بالتغرب | جلال آل أحمد | ت : إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٨٩ – الطريق الثالث | أنتونى جيدنز | ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين |
| ٩٠ – وسم السيف (قصص) | نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية | ت : محمد إبراهيم مبروك |
| ٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق | باربر الاسوستكا | ت : محمد هناء عبد الفتاح |
| ٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر | كارلوس ميجل | ت : نادية جمال الدين |
| ٩٣ – محدثات العولمة | مايك فيذرستون وسكوت لاش | ت : عبد الوهاب علوب |
| ٩٤ – الحب الأول والصحبة | صمويل بيكيت | ت : فوزية العشماوى |
| ٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى | أنطونيو بويرو باييخو | ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف |
| ٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة | قصص مختارة | ت : إدوار الخراط |
| ٩٧ – هوية فرنسا (مج ١) | فرنان برودل | ت : بشير السباعى |
| ٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى | نماذج ومقالات | ت : أشرف الصباغ |
| ٩٩ – تاريخ السينما العالمية | ديڤيد روبنسون | ت : إبراهيم قنديل |
| ١٠٠ – مساءلة العولمة | بول هيرست وجراهام تومبسون | ت : إبراهيم فتحى |
| ١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج) | بيرنار فاليط | ت : رشيد بنحدو |
| ١٠٢ – السياسة والتسامح | عبد الكريم الخطيبى | ت : عز الدين الكتانى الإدريسى |
| ١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء | عبد الوهاب المؤدب | ت : محمد بنيس |
| ١٠٤ – أوبرا ماهوجنى | برتولت بريشت | ت : عبد الغفار مكاوى |
| ١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع | چيرارچينيت | ت : عبد العزيز شبيل |
| ١٠٦ – الأدب الأندلسى | د. ماريا خيسوس روبييرامتى | ت : أشرف على دعدور |
| ١٠٧ – صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر | نخبـة | ت : محمد عبد الله الجعيدى |

| | | |
|---|---|---|
| ١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي | مجموعة من النقاد | ت : محمود علي مكي |
| ١٠٩ - حروب المياه | چون بولوك وعادل درويش | ت : هاشم أحمد محمد |
| ١١٠ - النساء في العالم النامي | حسنة بيجوم | ت : منى قطان |
| ١١١ - المرأة والجريمة | فرانسيس هيندسون | ت : ريهام حسين إبراهيم |
| ١١٢ - الاحتجاج الهادئ | أرلين علوي ماكليود | ت : إكرام يوسف |
| ١١٣ - راية التمرد | سادي پلانت | ت : أحمد حسان |
| ١١٤ - مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع | وول شوينكا | ت : نسيم مجلي |
| ١١٥ - غرفة تخص المرء وحده | فرچينيا وولف | ت : سمية رمضان |
| ١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق) | سينثيا نلسون | ت : نهاد أحمد سالم |
| ١١٧ - المرأة والجنوسة في الإسلام | ليلى أحمد | ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال |
| ١١٨ - النهضة النسائية في مصر | بث بارون | ت : لميس النقاش |
| ١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق | أميرة الأزهري سنبل | ت : بإشراف/ رؤوف عباس |
| ١٢٠ - الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط | ليلى أبو لغد | ت : نخبة من المترجمين |
| ١٢١ - الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية | فاطمة موسى | ت : محمد الجندي ، وإيزابيل كمال |
| ١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان | جوزيف فوجت | ت : منيرة كروان |
| ١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية | نيقل الكسندر وفنادولينا | ت: أنور محمد إبراهيم |
| ١٢٤ - الفجر الكاذب | چون جراي | ت : أحمد فؤاد بلبع |
| ١٢٥ - التحليل الموسيقي | سيدريك ثورپ ديڤي | ت : سمحه الخولي |
| ١٢٦ - فعل القراءة | ڤولفانج إيسر | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٢٧ - إرهاب | صفاء فتحي | ت : بشير السباعي |
| ١٢٨ - الأدب المقارن | سوزان باسنيت | ت : أميرة حسن نويرة |
| ١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة | ماريا دولورس أسيس جاروته | ت : محمد أبو العطا وآخرون |
| ١٣٠ - الشرق يصعد ثانية | أندريه جوندر فرانك | ت : شوقي جلال |
| ١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي) | مجموعة من المؤلفين | ت : لويس بقطر |
| ١٣٢ - ثقافة العولمة | مايك فيذرستون | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٣٣ - الخوف من المرايا | طارق علي | ت : طلعت الشايب |
| ١٣٤ - تشريح حضارة | باري ج. كيمب | ت : أحمد محمود |
| ١٣٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء) | ت. س. إليوت | ت : ماهر شفيق فريد |
| ١٣٦ - فلاحو الباشا | كينيث كونو | ت : سحر توفيق |
| ١٣٧ - مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية | جوزيف ماري مواريه | ت : كاميليا صبحي |
| ١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف | إيڤلينا تاروني | ت : وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٣٩ - پارسيڤال | ريشارد ڤاجنر | ت : مصطفى ماهر |
| ١٤٠ - حيث تلتقي الأنهار | هربرت ميسن | ت : أمل الجبوري |
| ١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية | مجموعة من المؤلفين | ت : نعيم عطية |
| ١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل | أ. م. فورستر | ت : حسن بيومي |
| ١٤٣ - قضايا التنظير في البحث الاجتماعي | ديريك لايدار | ت : عدلي السمري |
| ١٤٤ - صاحبة اللوكاندة | كارلو جولدوني | ت : سلامة محمد سليمان |

| | | |
|---|---|---|
| ١٤٥ – موت أرتيميو كروث | كارلوس فوينتس | ت : أحمد حسان |
| ١٤٦ – الورقة الحمراء | ميجيل دى ليبس | ت : على عبد الرؤوف اليمبى |
| ١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة | تانكريد دورست | ت : عبد الغفار مكاوى |
| ١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية) | إنريكى أندرسون إمبرت | ت : على إبراهيم على منوفى |
| ١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس | عاطف فضول | ت : أسامة إسبر |
| ١٥٠ – التجربة الإغريقية | روبرت ج. ليتمان | ت: منيرة كروان |
| ١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١) | فرنان برودل | ت : بشير السباعى |
| ١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى | نخبة من الكُتاب | ت : محمد محمد الخطابى |
| ١٥٣ – غرام الفراعنة | فيولين فانويك | ت : فاطمة عبد الله محمود |
| ١٥٤ – مدرسة فرانكفورت | فيل سليتر | ت : خليل كلفت |
| ١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر | نخبة من الشعراء | ت : أحمد مرسى |
| ١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى | جى أتيال وآلان وأوديت ڤيرمو | ت : مى التلمسانى |
| ١٥٧ – خسرو وشيرين | النظامى الكنوجى | ت : عبد العزيز بقوش |
| ١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢) | فرنان برودل | ت : بشير السباعى |
| ١٥٩ – الإيديولوجية | ديڤيد هوكس | ت : إبراهيم فتحى |
| ١٦٠ – آلة الطبيعة | بول إيرليش | ت : حسين بيومى |
| ١٦١ – من المسرح الإسبانى | اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا | ت : زيدان عبد الحليم زيدان |
| ١٦٢ – تاريخ الكنيسة | يوحنا الآسيوى | ت : صلاح عبد العزيز محجوب |
| ١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع | جوردن مارشال | ت : مجموعة من المترجمين |
| ١٦٤ – شامپوليون (حياة من نور) | چان لاكوتير | ت : نبيل سعد |
| ١٦٥ – حكايات الثعلب | أ . ن أفانا سيفا | ت : سهير المصادفة |
| ١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل | يشعياهو ليڤمان | ت : محمد محمود أبو غدير |
| ١٦٧ – فى عالم طاغور | رابندرانات طاغور | ت : شكرى محمد عياد |
| ١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة | مجموعة من المؤلفين | ت : شكرى محمد عياد |
| ١٦٩ – إبداعات أدبية | مجموعة من المبدعين | ت : شكرى محمد عياد |
| ١٧٠ – الطريق | ميغيل دليبيس | ت : بسام ياسين رشيد |
| ١٧١ – وضع حد | فرانك بيجو | ت : هدى حسين |
| ١٧٢ – حجر الشمس | مختارات | ت : محمد محمد الخطابى |
| ١٧٣ – معنى الجمال | ولتر ت . ستيس | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء | ايليس كاشمور | ت : أحمد محمود |
| ١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية | لورينزو ڤيلشس | ت : وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية | توم تيتنبرج | ت : جلال البنا |
| ١٧٧ – أنطون تشيخوف | هنرى ترويا | ت : حصة إبراهيم المنيف |
| ١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث | نخبة من الشعراء | ت : محمد حمدى إبراهيم |
| ١٧٩ – حكايات أيسوب | أيسوب | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٠ – قصة جاويد | إسماعيل فصيح | ت : سليم عبدالأمير حمدان |
| ١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى | فنسنت . ب . ليتش | ت : محمد يحيى |

| | | |
|---|---|---|
| ١٨٢ – العنف والنبوءة | و . ب . ييتس | ت : ياسين طه حافظ |
| ١٨٣ – چان كوكتو على شاشة السينما | رينيه چيلسون | ت : فتحى العشرى |
| ١٨٤ – القاهرة .. حالمة لا تنام | هانز إيندورفر | ت : دسوقى سعيد |
| ١٨٥ – أسفار العهد القديم | توماس تومسن | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل | ميخائيل أنوود | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٧ – الأرضة | بُزُرْج علوى | ت : علاء منصور |
| ١٨٨ – موت الأدب | ألڤين كرنان | ت : بدر الديب |
| ١٨٩ – العمى والبصيرة | بول دى مان | ت : سعيد الغانمى |
| ١٩٠ – محاورات كونفوشيوس | كونفوشيوس | ت : محسن سيد فرجانى |

## ( تحت الطبع )

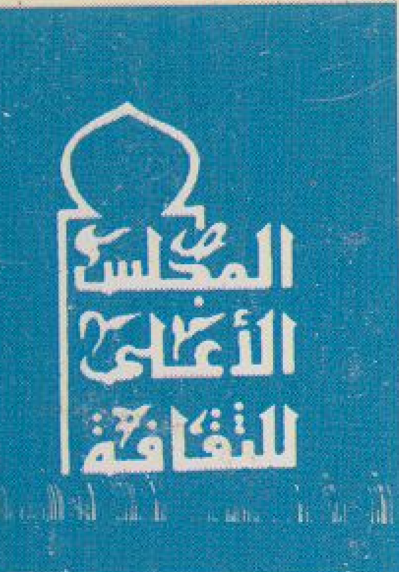
الجانب الدينى للفلسفة
الولاية
تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع)
الإسلام فى السودان
العربى فى الأدب الإسرائيلى
ضحايا التنمية
المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر
فن الرواية
ما بعد المعلومات
علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
المهلة الأخيرة
الهيولية تصنع علماً جديداً
مختارات من النقد الأنجلو – أمريكى

عن الذباب والفئران والبشر
العولمة والتحرير
علم اجتماع العلوم
الكلام رأسمال
رحلة إبراهيم بيك
قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان
شتاء ٨٤
الشعر والشاعرية
ديوان شمس
عامل المنجم
مصر أرض الوادى
الدرافيل أو الجيل الجديد
سحر مصر

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

---

رقم الإيداع ١٠١٥٢ / ٢٠٠٠






# THE DEATH OF LITERATURE

## ALVIN KERNAN

هل مات الأدب فعلاً ؟ أم هذه مجرد استعارة وبداية للتفكير والتأمل فى الواقع .

يتميز هذا الكتاب بثلاثة أوجه : الأول ، أن الرجل يحاول أن يكون موضوعيًا إلى أقصى حد ، يصف الأزمة والموقف ولا يصدر حكما أخيرًا . والوجه الثانى ، أنه لا يتهم أحد بالقتل للأدب ، فليس هناك فى نظره جريمة يمكن أن تعلق على عاتق أحد سواء كان ذلك المدارس النقدية الحديثة وخاصة البنيوية والتفكيكية أو التغير التكنولوجى الذى صاحب تهافت المطبوع وإفساحه المكون للتكنولوجات الحديثة من كمبيوتر وإنترنت وأدوات تسجيل وتصوير ، ثم الوجه الثالث هو أن الرجل لا يمثل وجهة نظر إيديولوجية . فهو ليس ماركسيًا جديدًا ، وليس من أتباع فوكو أو الحركة النسائية أو محاولات العالم الثالث الدخول إلى ساحة الأدب العالمى ، ولكنه أساسا يصور الأزمة والموت للأدب على أنه حصيلة ومجموع لمتغيرات اجتماعية قد جعلت ما يسمى أدبًا رومانتيكيًا أو حديثًا أمرًا يتعلق بالماضى . فهو - إذن - يرى أن موت الأدب ظاهرة اجتماعية تصاحب كل التغيرات الاجتماعية والسياسية والفكرية الأخرى التى صاحبت الثلاثين عامًا الأخيرة من القرن الذى انتهى فجأة وأدخلنا دون أن ندرى تماما فى قرن جديد .

فهل نحن فى قرن جديد فعلا أم أننا سنظل فى هذا القرن نجرر أذيال خيبتنا فى القرن الماضى ؟ لقد تغير الشعر ، وتغيرت الرواية ، وتغير النقد ، وأصبحنا نواجه أحكامًا نقدية جديدة تبشر بموت المؤلف وتنذر بأن العمل الأدبى نفسه وأن التصديق أو الحق هى مقولات قديمة قد عفى عليها الزمن . فهل هذا كله صحيح ؟






غلاف : عدلى رزق الله